ATTI DELL'ATENEO
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

VOLUME LXIII

Anno Accademico 1999-2000

358° dalla fondazione

BERGAMO, EDIZIONI DELL'ATENEO, 2002

ATTI DELL'ATENEO
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

V O L U M E L X I I I

Anno Accademico 1999-2000

358° dalla fondazione

Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2002

«La proprietà letteraria delle memorie pubblicate è riservata ai singoli autori:
ad essi la responsabilità di quanto espresso».
(Art. 21 dello Statuto Accademico)

La presente pubblicazione è stata realizzata con il «contributo ordinario per l'Ateneo»
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Antico stemma dell'Accademia degli Eccitati (fondata nel 1642).
Adottato dall'Ateneo, che rappresenta la continuazione dell'Accademia stessa, raffigura il sorgere del sole con il motto: «*jacentes excitat*» (da S. Ambrogio) e i versi del Tasso *(Gerusalemme Liberata,* XV, 1-2)

INDICE

Premessa ..... pag. 11

COMUNICAZIONI PUBBLICHE

Inaugurazione del nuovo anno accademico.
Istituzioni storiche e cultura: una dinamica perenne
LELIO PAGANI ..... » 17
FRANCESCO SICILIA ..... » 21

Luigi Angelini Presidente dell'Ateneo
LELIO PAGANI, *Luigi Angelini e l'Ateneo* ..... » 25
MARIA MENCARONI ZOPPETTI, *Luigi Angelini nei documenti dell'Ateneo* . » 30
PIERVALERIANO ANGELINI, *Inaugurazione della mostra* ..... » 32

PIERVALERIANO ANGELINI, *Studi novecenteschi: il contributo di Luigi Angelini* ..... » 35

VANNI ZANELLA, *Per Luigi Angelini: qualche nota* ..... » 39

GIANNI MEZZANOTTE, *Luigi Angelini. Disegno e storia dell'architettura* . » 41

WALTER BARBERO, *I "Disegni di viaggio" di Luigi Angelini* ..... » 47

GIOVANNI RIVA, *Ubaldo Riva. Patria e cultura tra due secoli (1888-1963)* ..... » 51

LINO LAZZARI, *Due pittori bergamaschi interpreti dell'arte moderna: Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti* ..... » 63

LELIO PAGANI, *Santa Maria di Sotto - Conventino* ..... » 81

MARIA MENCARONI ZOPPETTI, *I luoghi della carità e l'origine del Conventino* ..... » 83

COSTANTE SCARPELLINI, *Il Quadrato magico* ..... » 87

GIANMARIO PETRÒ, *Mercanti e nobili, affari e arte, fortune e declino di famiglie bergamasche nella storia del palazzo Maffeis De Beni* ..... » 93

LAURA SERRA PERANI, *La costituzione del ricco patrimonio del Gabinetto di Fisica del Liceo "Paolo Sarpi", attraverso le vicende storiche, le trasformazioni culturali e la passione di alcuni uomini insigni* ..... » 137

STEFANIA LOCATELLI, *Storia di una "Casa dipinta" in Bergamo. Dalla* Domus *di Lucina alla casa Angelini* ..... » 155

FERNANDA CROTTI, *Albero enciclopedico e belle arti* ..... » 175

MAURO ROTA, *Il basso corso del fiume Brembo e un suo paleoalveo: idrogeologia e idrochimica* ..... » 189

GIACOMO TETTAMANTI, *Le torbiere delle Orobie bergamasche: censimento e aspetti vegetazionali* ..... » 207

FRANCESCA PAGNONCELLI FOLCERI, *Pino Pizzigoni tra internazionalismo architettonico e sperimentazione formale* ..... » 231

LUIGI UGO PELANDI, *Gli arazzi di S. Maria Maggiore* ..... » 243

ANNA MARIA MORASSUTTI, *La serie di arazzi raffigurante le storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo della Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo. Aspetti tecnici e di restauro* ..... » 245

FRANCESCO PERTEGATO, *Il restauro degli arazzi fiamminghi di Santa Maria Maggiore a Bergamo* ..... » 253

LELIO PAGANI, *Gli arazzi di Santa Maria Maggiore e il loro restauro* . » 261

COMUNICAZIONI SCRITTE

LUIGI TIRONI, *Il Liceo Ginnasio "Paolo Sarpi" e l'Ateneo (1859-1998)* . » 265

UMBERTO ZANETTI, *Ritmi della vita accademica dell'Ateneo: interruzioni e riprese, vicende e ragioni* ..... » 277

GIOVANNI CAVADINI, *Botanici bergamaschi e Ateneo* ..... » 283

BERNARDINO LUISELLI, *Gerolamo Adelasio e Giuseppe Terzi, primi Presidenti dell'Ateneo* ..... » 293

GIOSUÈ BERBENNI, *L'influenza dell'organaria bergamasca nel Lodigiano: i Serassi, i Bossi, i soci Valoncini e Berlendis* ..... » 299

UMBERTO ZANETTI, *Vittorio Polli scrittore bergamasco del Novecento* . » 311

LUIGI PILON, *Giuseppe Verdi e Bergamo* ..... » 325

MARGHERITA ZANARDI RICCI, *Angelica Kauffmann: una leggendaria, affascinante pittrice europea* ..... » 331

COMMEMORAZIONI PUBBLICHE

VITTORIO MORA, ACHILLE BELOTTI, ANGELO MARCHESI, ALBERTO PONSERO, *Commemorazione del socio Pierferdinando Previtali, cultore di storia locale* ..... » 345

VITA DELL'ATENEO

Relazione del Segretario generale per l'Anno Accademico 1999-2000 » 357

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Cariche sociali ..... » 371

Soci accademici ..... » 372

Accademie e Istituti Culturali in rapporto con l'Ateneo ..... » 375

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO ..... » 379

PREMESSA

È con viva gioia che presento il volume LXIII della gloriosa serie degli Atti, che dal 1875 documenta la vita dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo.

Come ormai da consuetudine, esso riporta i risultati dell'attività curricolare dell'antica istituzione, relativa a un anno accademico, nel nostro caso all'anno 1999-2000, il 358° dalla fondazione, l'ultimo del secolo e del millennio.

Proprio la straordinaria cadenza del calendario ha suggerito l'opportunità di attivare un itinerario particolare, aggiunto all'attività curricolare, di riflessione, oltre che sul senso del tempo, anche e in special modo sulle innumerevoli espressioni della società bergamasca lungo l'arco temporale del secolo XX, per un discorso di bilancio e di prospettiva.

L'Ateneo, grazie alla pluralità delle competenze dei soci accademici, ha potuto così dar corpo a un fitto programma di incontri, sotto il titolo generale "Non è mai tardi per andar più oltre. Bergamo e il Novecento: Istituzioni, protagonisti, luoghi", incontri che si sono distribuiti lungo lo stesso anno, producendo un complesso veramente prezioso di testimonianze e di saggi, i quali, data la coerenza tematica e la mole, andranno ad alimentare volumi appositi.

Gli Atti in argomento danno conto quindi di una sola parte dell'intensissima attività dell'anno 1999-2000; ciononostante essi risultano come sempre singolarmente espressivi.

La stessa inaugurazione dell'anno ha favorito la continuazione e l'approfondimento di un percorso, tenuto vivo nel tempo, di riflessione sul significato e sul ruolo della nostra istituzione e in particolare sulla sua presenza nella città contemporanea. Proprio dall'incontro inaugurale derivano il contributo dello scrivente e quello del Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, prof. Francesco Sicilia, sul rapporto tra istituzioni storiche e cultura.

Segue poi la serie degli scritti che documentano l'iniziativa con la quale l'Ateneo ha voluto ricordare l'illustre socio accademico Luigi Angelini, presidente dell'Ateneo dal 1953 al 1966, nel trentesimo anniversario dalla morte.

Dell'iniziativa, che era stata articolata in più momenti, si riportano un

testo dello scrivente sul rapporto tra Luigi Angelini e l'Ateneo, due contributi, rispettivamente di Maria Mencaroni Zoppetti e di Piervaleriano Angelini sulla mostra organizzata in Ateneo, i testi, dello stesso Piervaleriano Angelini, di Walter Barbero, di Gianni Mezzanotte e di Vanni Zanella, presentati nella tavola rotonda su "Studi novecenteschi di storia dell'architettura e dell'arte. Il contributo di Luigi Angelini".

Trovano posto poi due brevi testi che fissano la memoria dell'iniziativa nuova, successivamente ripetuta negli anni, dell'incontro augurale di fine anno, celebrato in un luogo urbano ricco di significato e di storia, in questo caso il Conventino: al contributo dello scrivente, sulla circostanza e sul senso dell'incontro stesso, segue quello di Maria Mencaroni Zoppetti, dedicato specificamente alla storia del Conventino.

La bella esperienza, divenuta ormai riferimento fisso nei mesi di primavera, di favorire l'incontro con i giovani studiosi segnalati dai docenti di diverse Università di Lombardia, ha prodotto anche quest'anno un bel grappolo di contributi di particolare pregio: Stefania Locatelli ricostruisce la "Storia di una casa dipinta in Bergamo", Fernanda Crotti affronta il tema "L'Albero enciclopedico e le belle arti", Marco Rota tratta de "Il basso corso del fiume Brembo e un suo paleoalveo", Giacomo Tettamanti de "Le torbiere delle Orobie bergamasche: censimento e aspetti vegetazionali".

Merita di essere accostato a questi anche il contributo di Francesca Pagnoncelli su "Pino Pizzigoni tra internazionalismo architettonico e sperimentazione formale", segnalato dalla commissione giudicatrice della seconda edizione del Premio Nino Zucchelli, istituito presso l'Ateneo.

Si evidenziano poi i testi dedicati ai restauri degli arazzi della Basilica di Santa Maria Maggiore, testi derivati dall'incontro costruito nello spirito del rapporto interistituzionale tra Misericordia Maggiore e Ateneo: vi prendono risalto, fra un'introduzione del presidente della Misericordia, Ugo Pelandi, e una breve nota dello scrivente, i testi dei due specialisti restauratori, Anna Maria Morassutti e Francesco Pertegato, sul valore degli arazzi stessi e sulle tecniche del restauro.

Al già cospicuo blocco di saggi sopra ricordati si aggiunge un gruppo pure considerevole di contributi isolati, frutto delle pubbliche letture o di comunicazioni scritte.

I contributi di tale gruppo possono essere a loro volta composti per comodità di lettura in piccole sezioni tematiche. La prima di queste riguarda momenti, aspetti, figure della vita dell'Ateneo nella storia: Umberto Zanetti considera le vicende e le ragioni della variazione dei ritmi della vita accademica, tra interruzioni e riprese; Bernardino Luiselli traccia un profilo dei primi presidenti dell'Ateneo; Giovanni Cavadini presenta le figure dei botanici bergamaschi soci dell'Ateneo; Luigi Tironi ricostruisce i rapporti fra l'Ateneo e il Liceo Sarpi dal 1859 ai nostri giorni. Un'ulteriore sezione presenta alcune personalità bergamasche che hanno operato nel mondo della cultura e dell'arte: Giovanni Riva parla della poesia di Ubaldo Riva, Umberto Zanetti dell'opera letteraria di Vittorio Polli, Lino Lazzari della produzione artistica di Arturo Bonfanti e di Luigi Scarpanti.

Segue un ultimo gruppo di argomenti monotematici: Laura Serra Perani illustra le vicende storiche e i processi costitutivi del ricco patrimonio del Gabinetto di Fisica del Liceo Paolo Sarpi, Gianmario Petrò ricostruisce attraverso le fonti d'archivio le vicende del palazzo Maffeis-De Beni, Costante Scarpellini propone una lettura del "quadrato magico", Giosuè Berbenni tratta dell'influenza dell'organaria bergamasca nel Lodigiano, Luigi Pilon presenta i rapporti tra Giuseppe Verdi e Bergamo.

Secondo la nobile tradizione accademica, l'Ateneo ricorda il suo socio della classe di Scienze Morali e Storiche nonché tesoriere Pierferdinando Previtali con le testimonianze di mons. Achille Belotti, Angelo Marchesi, Vittorio Mora, Alberto Ponsero.

Il volume si conclude con le parti di rito, tra le quali assume un particolare significato la densa e puntuale relazione del Segretario generale Erminio Gennaro, il quale dà conto della vita accademica dell'intero anno, con l'indicazione analitica anche delle iniziative i cui testi non sono confluiti negli Atti.

Sento il gradito dovere di presentare, a nome dell'Ateneo tutto, il più vivo ringraziamento agli autori per la loro collaborazione preziosa, a Maria Mencaroni Zoppetti e a Erminio Gennaro per la cura dedicata all'allestimento del volume.

Un grazie veramente caloroso agli enti e alle persone della città che seguono con attenzione la vita dell'Ateneo e in particolare al prof. Francesco Sicilia e ai responsabili degli Uffici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per il sostegno sempre crescente e per la vicinanza che ci conforta e ci incoraggia.

Lelio Pagani

COMUNICAZIONI PUBBLICHE

LELIO PAGANI - FRANCESCO SICILIA

ISTITUZIONI STORICHE E CULTURA: UNA DINAMICA PERENNE

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 9 novembre 1999

LELIO PAGANI

Sono lieto di rivolgere, a nome dell'Ateneo e mio personale, il più cordiale saluto a tutti gli intervenuti, con il ringraziamento più sentito per aver scelto di onorare con la loro presenza la nostra manifestazione.

L'incontro risulta solenne e di grande significato per come si inserisce nella lunga tradizione dell'Ateneo, per come consente all'antica istituzione di manifestarsi nel presente della città continuando la sua missione nell'impegno della novità, per come aiuta ad aprirsi e a proiettarsi su un nuovo anno accademico, il 358° della vita dell'istituzione stessa, librato tra il penultimo e l'ultimo di un secolo, a una cadenza, perciò, della storia che induce di per sé a riflettere in modo speciale sul fluire del tempo e aggiunge tensione alla perenne dialettica tra *vetera et nova*.

Rivolgo un saluto e un ringraziamento deferente e cordiale a Sua Ecc. il Prefetto dott. Annamaria Cancellieri, all'Assessore alla Cultura del Comune di Bergamo dott. Valerio Marabini, all'Assessore alla Cultura della Regione Lombardia dott. Marzio Tremaglia. Presento poi, con il saluto caloroso, il più cordiale benvenuto nella nostra città e nel nostro Ateneo al prof. Francesco Sicilia, Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ufficio dal quale il nostro istituto riceve legittimità e sostegno.

In esordio d'anno vogliamo invitare a considerare, nel più generale contesto di tempo e di luogo e con i diversi riferimenti di scala, il ricco rapporto tra istituzioni storiche e cultura attraverso la sua processualità vivace e continua, pur con ritmi alterni; vogliamo pensare alla città e al ruolo che all'interno di essa hanno le istituzioni.

Una città è se stessa per il suo luogo fisico-topografico, per la sua storia, per i suoi edifici, per il suo impianto, per la sua forma, per i suoi tratti particolarmente distintivi, per i suoi monumenti. Una città, qualsiasi città, è però se stessa, oltre che per le componenti dell'*urbs*, anche e più per quelle della *civitas* e cioè e in special modo per i suoi cittadini (*civitas in civibus est*), in ogni tempo della storia, per le sue istituzioni, per la sua cultura.

La riflessione sulla personalità della città, sulle sue specificità, sulla ne-

cessità di atti caratterizzanti – con la sollecitudine per il rafforzamento dell'identità della città nella responsabilità di tutto il suo corpo sociale – porta a riflettere sulle sue istituzioni, sul rapporto, appunto, tra istituzioni e città, tra istituzioni e cultura, tra istituzioni e personalità della città.

L'Ateneo ha sempre tenuto viva, ritornandoci con maggior vigore dopo tempi di crisi o sull'onda di tempi nuovi, la riflessione sul senso di sé, sul suo modo di porsi dentro il processo evolutivo della città.

Penso conservino forza e attualità le parole che Agostino Salvioni pronunziò nell'*Allocuzione inaugurale dell'Ateneo di Bergamo* il 13 agosto 1818: "Chi dice Accademia, dice una società d'uomini colti, radunati insieme a fine di cooperare in comune ad aumentare, e perfezionare le discipline e le arti. (…) Lungi perciò da noi la vana idea di brillare con un paradosso, di abbagliare in luogo d'illuminare, di sedurre invece di convincere. Lungi parimenti la servile consuetudine di seguire gli altrui pensamenti; di credere più vero e più bello ciò che è più antico; o di corteggiare alcuna dominante opinione. Abbiasi il nobile orgoglio di pensare da sé, sulle traccie del vero. Non ci imponga una cieca venerazione dell'antichità, né ci seduca il brillante fantasima della moda. Nulla si adotti senza un severo esame, e senza una piena conoscenza di causa. E vogliasi, nelle cose umane, errare piuttosto giudicando, che appagarsi di cogliere nel vero credendo".

E merita di essere riproposta anche la severa fondamentale osservazione presentata in Ateneo dal presidente Aldo Agazzi (sempre lucidamente vigile sulle finalità e sui compiti dell'istituzione) nel febbraio del 1980: "Non sono tanto l'oggetto e il contenuto dell'attività di cultura quanto la prospettiva, il senso, lo spirito con cui quei contenuti vengono proposti ed elaborati, ad essere essenziali. È pur l'anima della cultura, trasfiguratrice del puro evento e del puro dato; è il metodo rigoroso dell'accostamento e della elaborazione; è il modo qualitativo della "gestione civile" del dato materiale o del fatto, ad avere valore e rilevanza, a fare veramente cultura. La cultura non sta in un contenuto oggettivo, ma nella forma che gli si dà, nella forma impressagli dal di dentro dal pensiero, dal gusto, dal genio, dallo scienziato, dallo storico, dal ricercatore, dal narratore. Ecco perché la cultura appartiene al mondo della qualità e non a quello dei puri accadimenti più o meno empirici, più o meno effimeri, perché deve essere animata da un respiro etico e di umanità universale. Si può andare dal campanile, se non sempre ad una visione, certo ad uno spirito di universalità, così come si può calare un respiro di profondità umana e universale in una situazione o in un particolare localizzato e definito nei suoi ambiti culturali e popolari".

Anche in questi ultimi anni abbiamo riaperto il dibattito riandando, oltre che alla stagione ottocentesca, anche a quella riguardante la ripresa del secondo dopoguerra e riflettendo sulla presenza nell'oggi.

Credo di poter riaffermare anche in questa sede che l'Ateneo, accanto e insieme ad altre consimili istituzioni, ha un ruolo precipuo da svolgere nella città come trasmettitore e insieme come costruttore di specificità. In tempi di profonde, profondissime, spesso tumultuose trasformazioni quali i nostri, esso può aiutare a salvare il radicamento, interpretare le dinamiche della

città attraverso il tempo; può aiutare inoltre a cogliere le tendenze del presente; può preparare ad accogliere il nuovo.

Entro i mutati scenari della città, spesso dissolutori o dispersivi, davanti alle nuove innumerevoli sfide, l'Ateneo può ben presentarsi come luogo d'incontro, come laboratorio ove tener vivo nella quotidianità il permanente confronto tra memoria e progetto, tra locale e globale, tra uno e più, tra qui e altrove, tra identità e apertura. Può, anzi deve, concorrere a costruire la cittadinanza attiva – e di questi tempi ce n'è veramente bisogno – intervenendo creativamente, criticamente, fattivamente, nel "cantiere città".

È tema, questo della passione civile, che mi sento di partecipare con tensione ed emozione. Posso ripetere anche qui le parole che Gabriele Rosa inserì in una sua riflessione sulla *Missione dell'Ateneo*, nella seduta del 27 gennaio 1851: "Ora la società è tramutata, ora gli studiosi, se vogliono fare cose grandi e belle, non ponno più vivere aristocraticamente isolati (…), ma devono discendere nelle viscere della società, con quella strettamente intrecciarsi, quella dirigere e consultare, e rappresentare incessantemente".

La sede ove ci troviamo ricorda i quarant'anni dalla cerimonia di riassegnazione all'Ateneo di un luogo nel corpo della città, dopo la rinascita del secondo dopoguerra: la cerimonia fu tenuta proprio in questa sala nell'ottobre del 1959.

D'altra parte il trovarci qui motiva assai la nostalgia della sede storica prossima all'abside della Basilica di Santa Maria Maggiore nella Città Alta, sede impropriamente denominata nell'uso corrente "ex Ateneo" e inspiegabilmente non disponibile, almeno nei momenti più significativi, per l'istituzione che ne è titolare e depositaria. Reputo doveroso presentare formalmente tale problema in questo momento solenne.

L'allentamento del dibattito per la ricostruzione di una continuità anche di luogo con il passato dell'istituzione, considerato alla luce non della quotidianità ma della storia, potrebbe esserci imputato come atto omissivo; certamente non può non essere interpretato come tradimento dello spirito che animava le convinte parole di Giovanni Finazzi nel discorso inaugurale dell'Ateneo del 1859: "Mantenere in onore le antiche memorie, e trarne incitamento a nuove opere, che possano meritare di essere esse pure ai posteri ricordate, crediamo nobilissimo debito di ogni cittadino, a cui sia solenne il nome e la gloria della sua Patria. Ora a questo v'invita, se poco la nostra parola, l'aspetto assai meglio dell'aula di questo nostro Museo ed Ateneo, per le vostre premure, onorevoli accademici, e pel generoso concorso del municipale Consiglio, ringiovinito e rifatto, in guisa di presentarvi quasi vivo e parlante il ritratto ad un tempo delle passate memorie e delle future speranze delle nostre glorie".

Per la personalità della città non è irrilevante il modo con il quale sono usati i suoi luoghi più significativi (un uso non giusto o non adeguato porta irrimediabilmente alla consunzione di senso), conta anche il "dove" delle sue istituzioni storiche.

L'incontro odierno intende celebrare, oltre all'inaugurazione di un nuovo

anno, anche la conclusione di un percorso di studio con la presentazione del volume *Bergamo e S. Alessandro: storia, culto, luoghi*.

È con viva soddisfazione che rendo manifesto al gentile pubblico qui convenuto il compimento di un percorso che ci ha visti impegnati, prima in una riflessione – articolata in una serie di incontri svoltisi in diverse sedi della città – sul rapporto tra cristianesimo e città, relativamente alle vicende della storia e agli effetti nella città stessa e nel territorio, e poi nell'allestimento del volume contenente i saggi successivamente predisposti dai relatori che sono intervenuti sui diversi temi.

La riflessione si è rivolta a questioni di ordine squisitamente storico nonché agli effetti sui luoghi, con riferimento all'organizzazione territoriale e in special modo alle presenze architettoniche e artistiche legate al culto per il santo patrono.

L'Ateneo è onorato di offrire questo ricco corpus di studi, del quale sono protagonisti i suoi soci, alla città e alla terra bergamasca, come segno di deferenza e di affetto.

FRANCESCO SICILIA
Direttore Generale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria

Sono particolarmente lieto di porgere il mio saluto in occasione dell'inaugurazione dell'Anno Accademico di un istituto di grande tradizione, quale l'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo; un incontro che testimonia l'attenzione, il dialogo e la collaborazione che connotano il rapporto tra le istituzioni culturali italiane e l'Amministrazione che mi onoro di rappresentare e che mi consente di rivolgere un saluto particolare al Prefetto, Anna Maria Cancellieri; all'Assessore alla cultura della Regione Lombardia, Marzio Tremaglia, con il quale abbiamo condiviso importanti iniziative comuni; agli Assessori della Provincia e del Comune di Bergamo, Tecla Rondi e Valerio Marabini ed al Presidente dell'Ateneo, Prof. Lelio Pagani, al quale desidero esprimere il mio ringraziamento per il gradito invito.

Affrontare in questa sede il tema del ruolo e della funzione delle storiche istituzioni nel panorama culturale del Paese assume un particolare rilievo alla luce delle specifiche competenze dell'Ufficio Centrale, che si connota come organica struttura di 'servizio alla cultura', attiva in cinque strategici settori: patrimonio bibliografico, editoria libraria, beni demoantropologici, diffusione della cultura italiana, sostegno e vigilanza sulle istituzioni culturali.

E proprio la competenza sulle istituzioni culturali distingue l'Ufficio Centrale dagli omologhi stranieri: ad esse lo Stato italiano concede infatti il suo patronato e la sua assistenza, rispettandone in pieno l'autonomia e vigilando su un complesso di enti di straordinaria ricchezza, costituito da Accademie, Istituti nazionali, Società scientifiche, Fondazioni ed Atenei, nell'accezione più ampia della parola; complesso che si conferma uno dei nuclei principali di produzione e di diffusione della cultura nel nostro Paese, nonché espressione di quel pluralismo delle idee che trova nella Carta Costituzionale il suo più saldo fondamento.

Tale settore, in Italia, già nel XVIII secolo aveva ricevuto un pieno riconoscimento dall'*Encyclopédie des Sciences, des Artes et des Métieres* che, alla voce 'Accademia', evidenziava il primato italiano quanto a numero e prestigio di istituti.

Tra il 1926 e il 1930, i cinque tomi dell'opera di Michele Maylender, dedicati alla *Storia delle Accademie d'Italia*, consentivano di raccogliere notizie su ben 2750 Accademie, sia letterarie che scientifiche, e di costituire la fonte informativa più completa sull'argomento, sin dalle origini quattrocentesche.

Non mi dilungherò nel ripercorrere l'evoluzione storica delle accademie italiane a partire dal quel 1463, anno in cui Marsilio Ficino, fondando a Firenze l'Accademia Platonica, offre il primo esempio moderno di libera società di studiosi.

Tuttavia vorrei evidenziare come la nascita dell'Ateneo di Bergamo si inserisca nel senso di quello sviluppo di pensiero per il quale gruppi di intellettuali, in alternativa alle strutture universitarie, alimentarono, a partire dal XV secolo, la costituzione di *sodalitates litterarum* che, superando con-

fini politici, configurarono il modello di un'istituzione rapidamente affermatasi in tutte le capitali degli stati italiani.

In questo senso, già nel 1550, Anton Francesco Doni, nell'opera *La Libraria*, guidava il lettore nella massa, già vastissima, della produzione editoriale da esse prodotta.

In questo contesto sorge, a Bergamo, nel 1642, l'Accademia degli Eccitati, primo nucleo dell'Ateneo, negli stessi anni in cui si costituiscono l'Ateneo di Scienze e Lettere di Milano; l'Accademia Patavina; l'Accademia dei Concordi di Rovigo; e, a Roma, l'Arcadia, che, nel volgere di pochi anni, assume le proporzioni della prima vera accademia nazionale.

D'altro canto, con la lezione galileiana, l'affermazione del metodo sperimentale e, più in generale, con l'avvio di una organizzazione separata, *iuxta propria principia*, del sapere, rispetto alla tradizione classicistica, si assiste anche al progressivo affermarsi delle accademie "scientifiche".

Nel 1603, Federico Cesi fonda a Roma l'Accademia dei Lincei, e, dello stesso segno, nascono, in rapida successione, accademie con un carattere decisamente sperimentale che, nel corso del Settecento, assumono carattere di una "società di uomini eruditi", acquistando finalità illuministiche di *pubblica educazione*, in stretto rapporto con il *progresso delle cognizioni umane*.

Per impulso delle nuove dottrine economiche si assiste alla nascita e alla diffusione anche delle accademie *agrarie*: sull'esempio dei Georgofili, fondati a Firenze, nel 1753, altre istituzioni avviano la loro attività in quasi tutti i maggiori centri italiani, tra cui Bergamo, dove l'Accademia Arvale, secondo nucleo dell'Ateneo, si costituisce nel 1769.

Sorto dunque dalla confluenza di due storiche accademie, superando, da quel momento, anche difficili momenti storici, l'Ateneo ha saputo consolidare la sua rilevanza nel panorama culturale italiano, meritando, per le attività svolte e per il patrimonio librario ed artistico posseduto, il costante riconoscimento ad opera della Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche prima, e, successivamente, dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria.

Erede di un'antica tradizione, l'Ateneo è oggi chiamato, alla luce dei nuovi orizzonti europei ed internazionali, ad un forte impegno di progettualità e di indirizzo.

Gli istituti culturali italiani hanno infatti consolidato il loro ruolo di *centri propulsori* per il progresso della cultura; di fornitori di qualificati servizi culturali per la collettività, con particolare riferimento a specifici ambiti locali; di *ambasciatori* della cultura nazionale all'estero, come punti di riferimento per la realizzazione di un dialogo internazionale a livello scientifico e culturale.

Siamo consapevoli che l'impegno dello Stato per sostenerne l'attività ed assicurarne la capacità di operare secondo i principi dell'autonomia e della libertà è costante e convinto: a tal fine è stata adottata efficacemente la legge 17 ottobre 1996 n. 534, con la quale sono stati individuati criteri oggettivi per elaborare una strategia di piano nella distribuzione di risorse pubbliche, rendendo gli interventi più organici, evitandone la polverizzazione e permettendo lo svolgimento di una efficace azione amministrativa.

Un impegno per il quale è tuttavia necessario consolidare forme di dialogo all'interno di una logica di *sistema della cultura*, capace di coinvolgere organicamente, su progetti comuni, tutti i diversi soggetti operanti nel settore e quindi di rafforzare le opportunità di collaborazione e di esprimere una forte capacità progettuale per assicurare nuove prospettive anche alla nostra azione istituzionale.

Penso, a questo proposito, al proficuo rapporto di collaborazione tra la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e istituzioni come l'Accademia della Crusca, l'Istituto e Museo di Storia della Scienza, l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e la Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, finalizzato alla realizzazione di *Biblioteche Speciali* per avviare un sistema integrato di servizi bibliografici, capaci di qualificare quelli già offerti dal Servizio Bibliotecario Nazionale.

Tale collaborazione può e deve essere consolidata ed estesa anche ad altri settori; penso, ad esempio, alla catalogazione, con una più ampia adesione degli istituti al Catalogo collettivo nazionale, che garantirebbe una maggiore disponibilità di servizi; penso agli interventi di conservazione e di promozione, come recentemente è avvenuto per il restauro della trecentesca *Bibbia historiata* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo ad opera dell'Istituto Centrale per la Patologia del Libro, sui cui interventi abbiamo promosso una mostra di grande interesse, attualmente in corso a Roma, presso il Teatro dei Dioscuri.

Ritengo che gli istituti culturali possano ampliare i termini del loro inserimento nel tessuto territoriale in cui operano, per farsi interpreti di quella domanda di cultura, specialistica e non, che solo essi possono soddisfare, anche integrando la propria attività con quella di altre istituzioni omologhe, per contribuire a individuare e condividere gli obiettivi da raggiungere e gli strumenti da utilizzare.

Con tali sentimenti, rinnovo il mio saluto ed il mio apprezzamento al Presidente dell'Ateneo, la cui attività testimonia la linea di una matura politica culturale con la quale tutelare efficacemente il patrimonio, diffondere e promuovere la cultura, acquisire importanti contributi di ricerca.

Il Presidente Giovanni Spadolini, che tanto si adoperò per il riconoscimento degli Istituti culturali nel nostro Paese, ricordava che difendendo e sostenendo la loro azione "noi difendiamo una parte importante della cultura italiana, di quella che non può essere riassunta nelle università e che deve svolgere un ruolo attivo di proiezione e di sviluppo della ricerca".

A "quella pianta dalle molte radici", a quella "repubblica dei saggi", come Spadolini ebbe a definire il mondo delle istituzioni culturali, lo Stato dovrà assicurare l'attenzione e il sostegno perché esso possa, oggi, consolidarsi come elemento cardine della nostra società.

LUIGI ANGELINI PRESIDENTE DELL'ATENEO

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 30 ottobre 1999

LELIO PAGANI

Luigi Angelini e l'Ateneo

Sono onorato e commosso per il compito che oggi mi è dato di assumere. Sono confortato peraltro dal gradito ricordo di altri consimili momenti, durante questi ultimi anni, nei quali mi è stato offerto di pensare al ruolo di particolari istituzioni, al rapporto fra istituzioni e città, al rapporto fra istituzioni e persone, nella dialettica sempre viva, seppure con ritmi diversificati, che fa conoscere e sentire la personalità di una città, attraverso le sue istituzioni, attraverso i suoi cittadini.

Il tema trova poi continuità con la riflessione che abbiamo da tempo avviato su un aspetto più definito e specifico di tale rapporto, "istituzioni e cultura entro la città", aspetto che chiama in causa la *pietas* nei riguardi della tradizione e dei valori, l'appartenenza, l'identità, l'impegno nel presente per la costruzione della città.

Oggi la riflessione ci porta dentro un'istituzione radicata nella città, rivisitata in una sezione temporale legata al ricordo di una personalità di rilievo, personalità significativa per la storia dell'istituzione, per la storia della città: l'Ateneo e Luigi Angelini.

Non posso tuttavia non manifestare un particolare disagio, o quanto meno un limite, nella mia posizione qui, oggi. Intervengo infatti per continuità istituzionale ma non per aver conosciuto direttamente – o, direi piuttosto, adeguatamente – l'ingegner Luigi Angelini. Sono socio dell'Ateneo dagli inizi degli anni Ottanta, un tempo sufficiente per potermici sentire di casa, ma non sufficiente per aver potuto godere qui della conoscenza dell'ing. Angelini.

Questa condizione mi consente di dire d'altra parte della mia particolare conoscenza di Luigi Angelini e della mia gratitudine verso di lui. L'interesse e – mi si passi l'espressione – l'amore e più la passione per i temi della città, e in special modo della nostra città, mi ha fatto incontrare ben presto, attraverso i suoi libri, Luigi Angelini. Non potrò mai dimenticare l'emozione del periodo della vita in cui ho cercato di avviarmi a comprendere i caratteri della nostra città. Grazie alle sue ricostruzioni storiche, ai suoi disegni, alla multiforme documentazione iconografica da lui proposta, mi è stato possibile co-

noscere, per dire con espressioni rese icastiche nei suoi titoli, "lo sviluppo urbanistico nei secoli", "la progressiva configurazione della forma urbis", i lineamenti del "volto storico di Bergamo". Posso pertanto affermare di aver costruito a modo mio una speciale confidenza con lui, con alcuni dei suoi oggetti di interesse e di studio, confidenza che me lo fa sentire vicino e arricchisce di senso il mio dire in apertura di un'iniziativa a lui dedicata.

Non intendo qui ricostruire il profilo della personalità umana, professionale e artistica di Luigi Angelini. Preferisco invitare a pensare agli innumerevoli segni di sé che egli ha lasciato nei prodotti del suo intenso operare architettonico, urbanistico, artistico e nelle sue veramente copiose pubblicazioni, rimandando per il resto a quanto, in diverse occasioni e sotto diverse prospettive, è stato scritto su di lui (cito per tutti i saggi raccolti nel volume presentato a corredo delle mostre a lui dedicate nel 1984).

Amo tuttavia renderlo presente, ricorrendo a brevi passi desunti da alcune autorevoli testimonianze di soci dell'Ateneo.

Tratti distintivi della sua curiosità culturale e dello stile di vita sono ben lumeggiati nelle parole di Gianandrea Gavazzeni, il quale dice di aver potuto comprendere "la sua unicità nella vita e nella cultura bergamasca" e di aver ricevuto "incitamenti al capire alacre, all'indagine speculare dell'antico e del nuovo".

Uso le parole di Giovanni Muzio per dire della sua attività: "Oltre alle numerose costruzioni religiose e civili progettate dall'Angelini, occorre (…) riconoscere il notevolissimo valore della sua attività di conservatore, di restauratore e di risanatore di ambienti storici e di edifici antichi", e ancora riconoscere "la sua passione e il suo ardore intenso, continuo e contenuto, la sua misura, la immensa sua opera, costruita giorno per giorno con infinita pazienza e costanza, senza tormenti e crisi, senza complessi e incertezze, senza smarrimenti, tutta permeata e intrisa di infinito amore per l'arte e per Bergamo".

Con le parole di Gianalberto Dell'Acqua ricordo poi la sua "approfondita, capillare conoscenza del patrimonio artistico e culturale bergamasco, nonché (…) la somma di esperienze derivate dai suoi molti viaggi, anche in paesi lontani", la "tempestiva attenzione a temi destinati a essere in seguito da altri ripresi" e poi "le indagini, anch'esse precorritrici di tendenze attuali, sulle arti minori" o sui "documenti iconografici rievocanti, nel suo variare nei secoli, il volto della città natale".

L'antologia, anche solo per un richiamo essenziale, potrebbe essere ben più ampia; ma ci interessa qui di dedicare almeno qualche cenno fondato al rapporto, indicato nel tema, tra Luigi Angelini e l'Ateneo.

Credo di non allontanarmi dal vero se affermo che il rapporto con l'Ateneo accompagna tutta la vita di Luigi Angelini: un rapporto ampiamente strutturante anche per la sua stessa storia personale: l'Ateneo gli è infatti nido per relazioni, per contatti, dalla giovinezza alla fine della vita.

Luigi Angelini è nominato socio attivo dell'Ateneo, giovanissimo, a venti-

sei anni, nel 1910, nella stessa seduta in cui è nominato socio corrispondente anche Marcello Piacentini – dalla biografia sappiamo appunto che sono gli anni di Roma, dei rapporti con Piacentini – (era presidente Elia Fornoni); e all'Ateneo, come ho già detto, rimase legato fino alla morte, avvenuta il 7 novembre 1969.

Per capire i ritmi, i modi e le specificità dei rapporti e degli apporti di Angelini è utile tener conto delle vicende dell'Ateneo stesso nella prima metà del secolo.

Dopo la tradizione plurisecolare, intensa e feconda seppure non esente da stagioni di crisi, gli anni successivi alla prima guerra mondiale possono essere considerati i più travagliati della sua lunga storia.

Come è noto, a seguito delle originarie accademie (ubicate rispettivamente nel Convento di Sant'Agostino e nel Palazzo della Città e poi nelle sedi transitorie del periodo di passaggio da Venezia alla Francia e degli anni immediatamente successivi), la nostra istituzione, configuratasi nell'assetto di Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, stabilì e consolidò la sede delle sue attività, con l'archivio e la biblioteca, nella sala sopra il Fontanone visconteo presso Santa Maria Maggiore, sede che, oltre al patrimonio d'arte risalente ai tempi precedenti, custodì il ricco patrimonio di quadri e busti prodotti nel corso dell'Ottocento.

Negli anni immediatamente successivi alla prima Guerra mondiale comincia l'indebolimento dell'attività, la condivisione dello spazio con il Museo del Risorgimento, cui segue la destinazione della sede ad altri usi; negli anni tra le due guerre, oltre che al pressoché totale silenzio dell'attività, si assiste al trasferimento del patrimonio documentario, librario e artistico (trasferimento che di fatto si trasformerà in perdita) in altre sedi.

Nel secondo dopoguerra, insieme alla ripresa generale, vediamo anche la ripresa dell'Ateneo. La linfa, tenuta viva negli spiriti, nelle persone, "favorisce la trasposizione della realtà latente, ma non morta, nel vivo della ripresa".

Cito con piacere l'incontro, avvenuto nel 1946, di una delegazione di accademici (fra questi il presidente Ciro Caversazzi, Giuseppe Locatelli Milesi, il prof. Gaetano Mantovani, mons. Giuseppe Locatelli civico bibliotecario, il prof. Ippolito Negrisoli e l'avv. Sebastiano Zilioli) presso l'ufficio del sindaco prof. Ferruccio Galmozzi, per chiedere che l'Ateneo fosse posto in condizione di rinascere e di avere la sua antica sede. A partire da quell'anno l'Ateneo ritornò alacre e incisivo. I suoi protagonisti si sentirono impegnati a reintegrarne il senso nella città, a ricomporne la memoria, a renderne visibile la presenza.

È in questa stagione che dobbiamo pensare attivo come socio l'ing. Luigi Angelini, ormai giunto nella pienezza degli anni.

Ricordo qui rapidamente la successione dei presidenti, numerosi nel volgere di pochi anni. Nel maggio del 1947 a Ciro Caversazzi succede Sebastiano Zilioli, il quale (già sindaco di Bergamo dopo la prima Guerra mondiale) si prodiga per il rinvigorimento della vita e dell'attività, per il recupero della sede e del patrimonio, per il rinnovo dello statuto. Venuto a mancare l'avv. Zilioli, gli succede, dal giugno del 1948, mons. Giuseppe Locatelli, il quale pure morirà presto, nel gennaio del 1951. Dopo un breve periodo di presi-

denza del prof. Luigi Agliardi, nel gennaio del 1953 è eletto presidente Luigi Angelini. L'ingegnere ha 69 anni; guiderà l'istituzione per tredici anni, un lungo importante periodo, fino al 1966, anno in cui, il 10 febbraio, con lettera al vicepresidente prof. Fiorenzo Clauser, chiederà di essere sollevato dal peso della presidenza, assicurando di conservare intatto l'affetto e la condivisione di sentire con l'Ateneo.

Gli anni della presidenza Angelini videro effettivamente concludersi il faticoso percorso di ricostruzione dell'istituzione. A differenza degli ultimi anni Quaranta che furono caratterizzati dalla riattivazione della tensione, dal rinvigorimento della domanda, dalla posizione di istanze, non senza i disagi, le disillusioni e le sofferenze di un tempo ancora difficile, i pieni anni Cinquanta e Sessanta furono caratterizzati dalle affermazioni, dai conseguimenti, dalle risposte, seppure parziali, dalla manifestazione di sé. Penso di poter immaginare che siano stati anche anni non privi di soddisfazioni. Sono confermate la posizione giuridica e la struttura dell'ente, grazie al nuovo statuto (pubblicato sulla Gazzetta Uffic. del 28 marzo 1953); è assestato in modo pieno l'organico dei soci; prende corso di progressivo ristabilimento la vita accademica. Dal 1955 riprende la produzione editoriale, con la pubblicazione degli Atti (l'ultimo volume, il XXVII della gloriosa serie avviata nel 1875 era stato pubblicato nel 1927; successivamente, alcune pubblicazioni dei soci erano state accolte nei fascicoli di "Bergomum"); il vol. XXVIII, quello uscito appunto nel 1955, aprirà con la relazione Negrisoli sull'attività dal 1947 al 1954: da qui in avanti non ci saranno più interruzioni.

Dal 1959 è acquisita la nuova sede: con la stipula della convenzione, il 13 aprile 1959, tra il sindaco avv. Costantino Simoncini e il presidente Luigi Angelini, sono concessi i locali del Palazzo di via Torquato Tasso. La solenne inaugurazione avvenne il 4 ottobre 1959 (esattamente quarant'anni fa, proprio in questa sala).

All'acquisizione della sede si accompagnò la ricomposizione, seppure parziale, dell'archivio e della biblioteca, grazie anche all'opera appassionata di Tancredi Torri.

Mi piacerebbe di ripercorrere la vita dell'Ateneo durante tutto il periodo della presidenza Angelini (rapporto con i soci, con le istituzioni, locali e non, con le altre accademie; attività culturale; relazioni); nell'impossibilità di operare qui tale ricostruzione desidero segnalare che gli Atti e l'archivio documentano compiutamente il periodo considerato.

Sono lieto di ricordare poi il rapporto che attraverso Luigi Angelini l'Ateneo tenne con un suo socio straordinariamente illustre, il card. Angelo Giuseppe Roncalli, dal 1958 Papa Giovanni XXIII. Luigi Angelini esaltò con nobili parole in questo Ateneo, nella riunione del 22 novembre 1958, l'elezione al pontificato, tenne la corrispondenza durante il pontificato stesso e curò i ricordi ufficiali in Ateneo dopo la morte del papa.

Oltre a quanto sopra detto è doveroso ricordare le relazioni presentate da Luigi Angelini studioso nelle sedute dell'Ateneo, e pubblicate negli Atti.

Secondo la consuetudine dell'Ateneo che onora i suoi soci illustri con una commemorazione pubblica, toccò a Giovanni Muzio di comporre il testo

per il ricordo che egli lesse in Ateneo il 7 novembre 1970 e consegnò poi agli Atti quale prezioso contributo alla biografia.

Ed ora qualche parola per presentare l'iniziativa con la quale l'Ateneo ricorda Luigi Angelini a trent'anni dalla scomparsa.

L'Ateneo, per sua natura, è luogo che conserva la memoria della città: della città di pietra, della città degli uomini, nonché degli uomini singoli, per così dire protagonisti della città.

L'iniziativa per un verso segue il percorso della memoria (ricordo di un uomo, di un tempo, di eventi, di azioni di vita), per un altro segue un percorso di riflessione critica sul suo lavoro, offrendo il suo contributo, in aggiunta ad altre riflessioni precedentemente compiute: in questo caso si è scelto il tema "Studi novecenteschi di storia dell'architettura e dell'arte".

Sento il gradito dovere di esprimere un ringraziamento caloroso, a nome dell'Ateneo, alla famiglia Angelini e in particolare all'architetto Sandro, per il concorso nell'avventura tutta, e al dott. Piervaleriano per la condivisione cordiale dell'iniziativa e per la costruzione della mostra su "Luigi Angelini e gli studi di storia dell'architettura e dell'arte" nonché per la cura del quaderno della bibliografia.

Un ringraziamento non meno caloroso a Maria Mencaroni Zoppetti, conservatore dell'Archivio e della Biblioteca, la quale, oltre al sostegno fondamentale in ogni fase dell'iniziativa, ha curato la sezione della mostra dedicata al rapporto tra Luigi Angelini e l'Ateneo.

Nella riflessione sul rapporto tra persone e istituzioni, tra persone alla guida delle istituzioni e istituzioni stesse, vien sempre dato di interrogarsi sulla corrispondenza tra autorità e autorevolezza, e si è lieti quando si constata che chi assume cariche o, diciamo meglio, impegni di gestione o di governo, a qualsiasi livello, presta autorevolezza, dignità, esperienza, sapienza alla carica, onora l'istituzione prima di riceverne onore.

Credo che, pensando a Luigi Angelini, possiamo sicuramente provare questi sentimenti e trovare conferma della nobiltà del suo servizio.

Le parole di Giovanni Muzio esprimono tali sentimenti: "Bergamo e i Bergamaschi ne conserveranno nel tempo la memoria e nutriranno sempre gratitudine affettuosa per un cittadino esemplare che tanto operò per la sua terra". Parole che l'Ateneo fa proprie, per esprimere la sua deferenza verso il socio accademico, il presidente, il cittadino.

Nel misurarci con gli aspetti migliori dei tempi e delle persone che ci hanno preceduti, vorremmo che anche la temperie, l'entusiasmo, l'alacrità delle nostre azioni oggi potessero concorrere al cammino di civiltà aggiungendo *quid novi* alla dinamica perenne fra istituzioni storiche e cultura.

Maria Mencaroni Zoppetti

Luigi Angelini nei documenti dell'Ateneo

Quando si cominciò a pensare ai modi e ai mezzi con cui ricordare la figura di un Presidente dell'Ateneo come Luigi Angelini, si decise di affiancare ai documenti, alle carte, ai disegni che Piervaleriano Angelini ha organizzato in una intensa e significativa mostra dedicata all'attività dell'amante e dello studioso dell'architettura e dell'arte, anche carte provenienti dall'archivio della nostra istituzione.

Una scommessa rischiosa questa, poiché i documenti ancora in fase di sistemazione, non garantivano a priori un risultato fecondo. Anche se la storia dell'Ateneo è in parte scritta ed edita, la ricchezza delle informazioni, delle notizie sedimentate nell'archivio, sotto forma di produzione manoscritta e dattiloscritta non organizzata metodologicamente, poteva rimanere completamente muta. Se questo non è avvenuto lo dobbiamo proprio a Luigi Angelini e ad uno dei primi atti istituzionali da lui compiuti nell'Ateneo di Bergamo.

Stimolato e coadiuvato da Tancredi Torri, con il quale è testimoniata nell'archivio una fitta corrispondenza, il neo presidente eletto nel 1953 decide di organizzare una raccolta di dati sui membri del sodalizio culturale con lo scopo di memorizzare informazioni, curricola, produzioni culturali, pubblicazioni e quant'altro potesse servire e serve a conoscere e raccontare la vita dell'Ateneo.

Prima di quella data, la difficile situazione, la mancanza di una sede, una vita sommersa e poco visibile, avevano frammentato riferimenti, disperso scritti, sbiadito contorni di azioni e pensieri riguardanti l'attività culturale e l'impegno morale dell'Ateneo, che pure, anche nei peggiori frangenti, aveva continuato ad esistere e a resistere. Dalla scelta di Angelini e dall'impegno di Torri si è prodotto un fondo prezioso, su cui si potrà lavorare in maniera sistematica, costituito dalle "Cartelle dei Soci", all'interno delle quali sono collazionate tutte le informazioni sui diversi personaggi e sulla loro attività all'interno dell'Ateneo.

Proprio dalla "Cartella" di Luigi Angelini abbiamo attinto per verificare un itinerario di impegno, una frequenza di contatti per e con l'Ateneo prolungatisi dal 1953 al 1969.

Angelini, in verità, apparteneva all'istituzione già da lunghissimo tempo, dal 1910, anno della sua aggregazione, e dai confronti incrociati con gli scritti e le testimonianze dei soci a lui contemporanei, sarà certamente possibile tentare di delineare una storia della temperie e della vita culturale della società bergamasca.

Dai documenti personali conservati in archivio si riesce a delineare comunque un percorso di attenzione ai problemi che l'Ateneo bergamasco aveva all'epoca della sua presidenza e una attenta strategia per affrontarli.

Gli sforzi furono orientati innanzitutto nelle seguenti direzioni:

Togliere la biblioteca, i manoscritti, i cabrei, insomma tutto il patrimonio dell'Ateneo dai depositi sotterranei della Biblioteca Civica "Angelo Mai", in cui erano stati ricoverati a seguito delle vicissitudini dell'ente, conseguenti alla perdita della sede storica.

Ottenere, sempre nell'edificio della Civica Biblioteca, luoghi adatti per la conservazione, il riordino, la consultazione.

Ottenere fondi per la pubblicazione degli atti.

Riattivare i rapporti con il Ministero.

Creare un "regolamento" per far funzionare l'Ateneo e organizzare l'attività dei soci.

Creare visibilità all'istituzione sfruttando, in mancanza di una sede stabile, i rapporti con le istituzioni cittadine, pubbliche e private (ad esempio gli istituti di credito, che accolsero periodicamente le sedute e gli incontri dell'Ateneo).

Perseguire con impegno l'intento di ottenere una sede ufficiale, congrua, risarcente la perdita della sede storica. Bisogna ricordare qui come fu fatta istruire dall'avvocato Suardo, socio anch'egli dell'Ateneo, una pratica precisa, caparbia, giustamente e storicamente rivendicativa del Palazzetto dell'Ateneo in Città Alta.

Su questi fatti Angelini ha scritto, ha ricevuto risposte; l'archivio dell'Ateneo conserva questi documenti. Va sottolineata la ricchezza di questi dati derivati dall'abitudine, ormai quasi del tutto desueta, di tracciare parole sulla carta non solo come formalità, filtrate dall'educazione, dal gusto, dalla diplomazia nei rapporti, ma parole che si depositavano, coscientemente, a futura memoria delle attività di uomini che si sentivano pienamente protagonisti del loro ruolo. Emerge da queste testimonianze l'importanza del manoscritto che, dal recentissimo passato, ci insegna un vero e proprio "galateo" del pensiero.

L'archivio dell'Ateneo ci ha fornito anche altri dati che ci hanno consentito di aprire uno squarcio sulla attività del presidente Angelini. Tra i materiali esposti a testimonianza del sodalizio con Ateneo, oltre i verbali manoscritti, le effigi, le lettere private e pubbliche, abbiamo esposto i progetti da lui disegnati delle lapidi commemorative dei bergamaschi che si sono distinti per i loro meriti nel campo della storia, dell'architettura, dell'arte, a sottolineare un progetto, realizzato, che si inseriva perfettamente nella tradizione che riteneva e ritiene importante conservare la memoria delle glorie patrie.

Chiude la sezione derivata dal nostro archivio una serie di clichés di disegni autografi usati per i nostri Atti, accompagnati da una lettera scritta pochi mesi prima della morte.

La commemorazione di Angelini ci è servita per confermare quanto ancora sia "parlante" il patrimonio di storia e di memoria conservato dall'Ateneo, testimonianza dell'impegno e delle scelte degli uomini che l'hanno rappresentato e guidato nel tempo.

PIERVALERIANO ANGELINI
Inaugurazione della Mostra

La felicissima idea dell'Ateneo di ricordare Luigi Angelini a trent'anni dalla scomparsa con una mostra mi ha consentito di approfondire la riflessione su quella messe di studi e ricerche che costituisce un aspetto meno indagato della sua multiforme attività, e nel quale è limpidamente riconoscibile il suo personale metodo, indissolubilmente collegato all'esercizio del disegno. Sull'argomento per vero si annoverava un intervento acuto e sensibile di Graziella Colmuto Zanella tenuto nel corso della tavola rotonda organizzata nel 1979 dall'Ateneo, nel decennale della morte del proprio presidente; su di esso però poco si era potuto indagare nel 1984, nel quadro delle ampie e diversificate manifestazioni promosse dagli Ordini degli Ingegneri e degli Architetti per il centenario della nascita di Luigi Angelini.

Avendo a disposizione per affrontare l'argomento tutto il materiale d'archivio conservato presso la Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo, oltre a tavole di rilievo originali ed altri disegni ancora in possesso di Sandro Angelici, si presentava la possibilità di osservare in presa diretta la stratificazione dei materiali di lavoro di Angelini, le note, gli appunti, la corrispondenza, i disegni ed i rilievi, gli schizzi e le annotazioni grafiche attraverso le quali egli costruiva i propri studi, e delineare attraverso di essi il suo metodo di lavoro e di ricerca.

Essendo il numero degli studi di storia dell'architettura e dell'arte di Luigi Angelini vastissimo, il primo compito era quello di farne una selezione rappresentativa.

Punto di partenza imprescindibile sono stati gli studi sugli architetti bergamaschi operanti a Venezia in epoca rinascimentale, e dunque il volume su Mauro Condussi (1945) e quello dedicato a Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano (1961). Essi sono tra i lavori di questo genere i più approfonditi e sistematici di Angelini, ed assolutamente esemplari di quello che è il suo metodo di ricerca. Attraverso questi due volumi risulta del tutto evidente quale sia stata la centralità del disegno, del rilevamento accurato degli edifici e dei loro particolari architettonici e decorativi, per comprendere, giudicare, valutare, riconoscere le caratteristiche centrali che connotano gli edifici, i percorsi e gli sviluppi del progettare, e procedere a valutazioni critiche ed attribuzioni fondate.

Per chiarire questi aspetti è opportuno ricorrere direttamente alle parole di Luigi Angelini, il quale si espresse sull'argomento in uno dei suoi rari interventi teorici, portando al Convegno nazionale di Storia dell'Architettura del 1948 un contributo dal titolo inequivocabile: *L'analisi dei particolari architettonici come elemento di attribuzione*.

Eccone alcuni stralci:

> Nel vastissimo complesso di studi che da mezzo secolo scrittori di ogni parte del mondo dedicano alle figure maggiori e minori dell'architettura del passato e agli edifici monumentali d'Italia, nel sovrapporsi di induzioni e ricerche

> che, non poche volte in tono polemico, affermano attribuzioni inesatte non tanto per fortunate notizie ignote d'archivio, ma per valutazioni personali di carattere estetico, rare volte è avvenuto che il raffronto di opere architettoniche sicure di un artista con altre attribuibili siano basate su strette ragioni analitiche di indole costruttiva e su elementi particolari di esecuzione che caratterizzano sempre il temperamento, il gusto, la personalità dell'architetto. [...] In questa corrente di studi d'architettura si sono notati appunto disparati giudizi in gran parte appoggiati su raffronti generici e di impressioni d'insieme anche per essere spesso gli scrittori, critici d'arte e non architetti, e come tali meno atti, per la conoscenza delle proporzioni e del lavoro professionale e per l'assenza di diretti rilievi sul monumento, a sentire questo quasi imponderabile elemento di giudizio che è invece proprio di ogni singolo ingegno che abbia dedicato la sua vita alle opere dell'edilizia architettonica. [...] Sembra perciò, e a questo qualche studioso particolarmente straniero è pervenuto rilevando il monumento e i suoi particolari prima di predisporre raffronti ed esprimere affermazioni, che l'analisi minuta degli elementi costruttivi dell'opera sia il primo e necessario punto di partenza per le ricerche che si intendono condurre su una data opera o su opere affini. [...] In un mio recente volume sull'architetto Mauro Codussi a Venezia dai rilievi diretti compiuti su una ventina di monumenti, a lui genericamente assegnati, ho avuto modo di riconoscere palesi molti elementi che giudico siano valsi a dare convalida (sulla base prima dei documenti scoperti da Pietro Paoletti) alle attribuzioni che già erano affiorate in parecchi scritti di scrittori veneziani.

Parole queste di Luigi Angelini assolutamente chiare, che tracciano con estrema precisione il suo obiettivo metodologico ed insieme indicano quello che egli considerava il contributo al quale per formazione, professione ed esperienza, si sentiva portato ad offrire in questo campo di studi. L'attenzione al costruito, all'edificio nella sua realtà fisica, e l'uso del disegno come strumento fondamentale di conoscenza, di riflessione prima che di semplice descrizione e documentazione, sono aspetti costitutivi del suo metodo, ed in ciò si distacca da quanto tracciato dalle altre figure sulle quali si fonda la storiografia bergamasca moderna, quali Angelo Mazzi, Elia Fornoni (per verità di non poco più anziani di lui), o Angelo Pinetti e Ciro Caversazzi.

Nella mostra ho cercato di rappresentare per campioni altri studi di minore entità, ma in linea di massima ancora basilari per illuminare le ricerche su singoli artisti o monumenti bergamaschi. Ecco così, per rimanere in epoca rinascimentale, l'articolo sull'architetto Pietro Isabello, oppure aprendo all'epoca neoclassica lo studio sulle opere di Luigi Cagnola in Bergamasca e la prima messa in luce di un architetto bergamasco del primo Ottocento ancora ogg poco noto: Simone Elia. Poi troviamo i molti sforzi compiuti intorno al castello di Malpaga, sul quale tornò in più occasioni, monumento al quale si dovette sentire molto legato.

Ho voluto comprendere nella rassegna anche il volume dedicato ai pittori Baschenis come testimonianza dei suoi studi di storia dell'arte pittorica; in questo caso poi mi è parso che la documentazione d'archivio consentisse

un raccordo perfetto con il tema del ruolo del disegno che è sotteso a tutti questi suoi lavori. Si consideri il pannello nel quale sono raccolti i numerosissimi schizzi delle composizioni di Evaristo Baschenis e di Bartolomeo Bettera. Al di là dell'inevitabile richiamo agli schizzi di Cavalcaselle, risulta evidente come essi scaturiscano non dalla semplice esigenza di documentare per comparare (si è abbondantemente in epoca di vasta diffusione del mezzo fotografico, che egli stesso avrebbe potuto utilizzare personalmente, oppure richiedendo fotografie in fase di studio e non solamente per esigenze editoriali), quanto piuttosto essi si formino insieme al momento ricognitivo sulle opere e condensino, sintetizzino, trascrivano e partecipino al processo di accostamento e di lettura del dipinto.

Nelle ultime due vetrine è presentata poi una selezione di rilievi di chiesette medioevali e di edifici fortificati del territorio bergamasco. Con questi fogli ho inteso alludere alla grande massa di disegni e di rilievi di monumenti anche minori realizzati da Luigi Angelini, e che costituiscono tuttora un bene assai prezioso per lo studio dell'arte e del territorio bergamasco. Non posso non pensare poi come dietro a questi lavori di Angelini vi sia la coscienza forte, lui ispettore onorario della Soprintendenza, che attraverso la documentazione e la diffusione della conoscenza passasse la via della consapevolezza, e dunque della tutela e della conservazione non solo dei monumenti maggiori, ma anche di un non meno prezioso tessuto diffuso di testimonianze di storia dell'arte.

Gli studi di storia dell'architettura e dell'arte di Luigi Angelini sono stati uno strumento formidabile di diffusione e di valorizzazione degli artisti nostri e dei beni artistici della nostra città, così come la costante presenza ai convegni nazionali di storia dell'architettura ha posto l'architettura nostra al centro di una davvero vasta attenzione. Tutto ciò ha agito come una lente d'ingrandimento che ha fatto sì che questa nostra provincia divenisse nella percezione generale una grande regione artistica italiana.

PIERVALERIANO ANGELINI

STUDI NOVECENTESCHI: IL CONTRIBUTO DI LUIGI ANGELINI

Tavola rotonda - 5 novembre 1999

Questa sera penso di dover parlare abbastanza poco per due ragioni: in primo luogo perché su questo argomento ho selezionato il materiale che è presentato nella mostra nella sala dell'Ateneo e in buona misura credo che essa rispecchi il mio pensiero sul tema della serata. Selezionando i materiali dall'archivio di Luigi Angelini, e scegliendo determinati studi rispetto ad altri, ritengo di avere evidenziato appunto il mio punto di vista sulle caratteristiche del vasto paesaggio costituito dai numerosissimi studi di storia dell'architettura e di storia dell'arte di Luigi Angelini, entro i quali ho scelto titoli sia tra i maggiori che tra i minori per estensione. Tra i maggiori quelli dedicati agli architetti bergamaschi del Rinascimento operanti a Venezia, Codussi, Bono, D'Alzano; tra i minori, ad esempio, la scoperta, la messa in valore della figura di Simone Elia, architetto del primo Ottocento bergamasco, e così interventi più ridotti, oppure di notevole importanza ma localizzati e centrati sull'interesse per la nostra terra, come lo studio sulle opere di Cagnola in Bergamasca. Ovviamente avrei desiderato documentare anche altri interventi che ritengo esemplari, quale quello dedicato alla famiglia ed alla bottega dei Manni, breve ma assolutamente preciso, eloquente, ed efficace nella messa in valore delle figure di questi artefici, che però ho dovuto "tagliare" per motivi di spazio. In parte per questo stesso motivo, ma anche per altri e diversi, ho ritenuto di non comprendere nella rassegna libri e pubblicazioni che pure rappresentano momenti assolutamente centrali nel percorso di Luigi Angelini quale studioso d'arte e d'architettura; basti fare cenno alle ricerche connesse ad interventi da lui eseguiti in complessi medioevali della città (ad esempio la chiesa di Santa Marta e quella dei Celestini), e naturalmente all'insuperato esempio dell'*Arte minore bergamasca*. Il panorama si sarebbe sin troppo espanso, e per quanto ricco di stimoli e correlazioni, avrebbe potuto fare perdere di vista l'aspetto specifico al quale si intendeva porre attenzione. Quindi, posti questi confini, nel compiere tale tipo di selezione, credo di avere cercato di condensare quello che a me pare sia la necessità nei termini di comprensione e nei termini di comunicazione dell'uso del disegno da parte di Luigi Angelini.

Il secondo buon motivo per il quale è bene che non mi dilunghi è che su questi argomenti già ho avuto l'opportunità di esprimermi in occasione dell'inaugurazione della mostra, e quindi non credo sia il caso di tediare ripe-

tendo ragionamenti già svolti. Ho però alcune considerazioni da aggiungere, che mi piace proporre nell'occasione di questa sera.

Mi pare che sia una bella esperienza per chi lo volesse, o ne avesse l'occasione, quella di prendere visione direttamente del contenuto delle cartelle dell'archivio Angelini conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo, di quei faldoni in cui sono raccolti i materiali, i documenti e gli appunti relativi a questo genere di studi, e dei quali una selezione è mostrata qui, per un motivo semplice: perché aprendoli, anche non conoscendo in un certo senso l'esito finale, cioè il volume o l'articolo, anche non avendo letto o approfondito lo studio di quella determinata pubblicazione, mi pare che emerga in una maniera assolutamente trasparente, sfogliando quei materiali, il metodo di lavoro e di ricerca di Luigi Angelini, che è un metodo ovviamente personale come è il metodo di qualsiasi studioso e che nel contesto bergamasco mi sembra particolarmente identificativo della sua personalità. Pensando alla sequenza nella quale si collocano i padri fondatori della storiografia moderna bergamasca, da Angelo Mazzi ad Elia Fornoni per la prima generazione, passando poi a quella successiva rappresentata da Angelo Pinetti e da Ciro Caversazzi – un poco più giovane Angelini, ma con una differenza d'età importante – si nota subito come Luigi Angelini non sia uno storico per formazione, né sia un cercatore di documenti. Egli esprime una personalità ed una cultura totalmente diverse ad esempio rispetto ad Angelo Mazzi, che è la quintessenza della figura dello storico di formazione ottocentesca; e neppure è un "caterpiller" nello scavare alla ricerca di documenti come è stato Angelo Pinetti, il quale addirittura aveva messo a punto un proprio metodo assolutamente riconoscibile nel proporre i propri studi: l'argomento del quale egli intende trattare viene in apertura situato nel contesto generale del dibattito storico-critico segnalando eventuali aspetti non risolti, indi dichiara di essersi imbattuto, nel corso dello spoglio di qualche archivio, in carte che permettono di dire una parola definitiva al proposito, o eventualmente di fare luce su un aspetto, su un tema, o ancora su un'opera prima ignorata. Se noi leggiamo gli articoli e gli studi di Angelo Pinetti vediamo come in larghissima parte venga usato questo modulo, questo modello di presentazione.

Luigi Angelini cambia direzione: i documenti li assume e li utilizza se sono già stati trovati da altri; nel caso degli architetti bergamaschi a Venezia è lo scandagliamento dei fondi archivistici e documentari fatto dal Paoletti molti anni prima a costituire la base che egli acquisisce come fondativa per approfondire in proprio l'analisi e lo studio delle architetture. In questo ed in altri casi qualche documento gli viene segnalato da studiosi locali, oppure essi giungono insieme alle informazioni richieste direttamente alle Soprintendenze, ai ricercatori che sul campo si occupano di questi argomenti. Il compito che Luigi Angelini ritaglia per sé è quello appunto di entrare, attraverso lo strumento della conoscenza della fisicità del monumento, attraverso lo strumento del disegno come fatto di conoscenza e di interpretazione, direttamente in contatto con le opere da ingegnere-architetto progettista, e di trarre i giudizi e le conclusioni sotto il profilo della ricostruzione globale

della personalità dell'architetto o dell'artefice nel contesto di quella che è la collocazione storico-geografica dell'opera, muovendo da un confronto diretto ed analitico con gli oggetti dello studio. Sono sostanzialmente le cose che poi, nero su bianco, egli espresse in maniera assolutamente chiara e sintetica in quella relazione presentata al V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura dal titolo *L'analisi dei particolari architettonici come elemento di attribuzione*. Questo è il suo metodo, e ciò emerge chiarissimamente aprendo le cartelle nelle quali sono conservati si può dire in maniera integrale gli appunti e le note, gli schizzi ed i disegni di rilievo che stanno dietro a questi studi, a queste ricerche. Vi è poi anche qualche cosa che però va oltre, che non termina con la stampa, con la pubblicazione del volume, perché ad esempio all'interno di queste cartelle troviamo minuziosissimi elenchi nei quali sono annotate le persone, le istituzioni a cui sono stati inviati i volumi o gli estratti nel caso si tratti di articoli da riviste, e sono decine e decine e decine, che si ampliano e si modificano nel tempo (e sarebbe interessante fare una lettura comparativa delle entrate e delle uscite; purtroppo, ovviamente, spesso vi sono uscite che sono legate a delle scomparse, ma ci sono delle entrate che si legano a determinati percorsi di studi, di attività professionali; insomma io trovo che anche quelli siano documenti importanti). Il senso che da questa attenzione per la diffusione delle nuove scoperte o valorizzazioni emerge – e mi pare chiaro che non sia da considerare come gesto narcisistico, come desiderio di mettersi in mostra sulla base delle proprie ricerche – credo sia appunto una sottolineatura del ruolo svolto da questi suoi studi per la formazione di una vasta attenzione verso la realtà artistica bergamasca. Credo di poter dire che è grazie anche al contributo importante di Luigi Angelini che Bergamo e la sua provincia sono potute diventare una grande regione artistica d'Italia, qualche cosa che va oltre, che travalica la ridotta dimensione geografica circoscritta di quest'area, rappresentando anche in questo caso una lente d'ingrandimento applicata allo sguardo generale sul patrimonio artistico locale.

Poi c'è un altro aspetto, un'altra cosa che viene alla fine dello studio: lo studioso studia, cerca, disegna, riflette, organizza il pensiero, stende attraverso il disegno ed attraverso l'esposizione scritta la propria opinione su di un artista o su un argomento; sceglie le fotografie, gli apparati illustrativi, dopo di che si ferma. È interessante vedere come per Luigi Angelini lo studio non sia terminato a quel punto, ma sia terminato pensandone anche la veste editoriale. Ho voluto allora presentare in mostra due bozzetti per la copertina del volume su Mauro Codussi, come due studi per la copertina dell'opera sui pittori Baschenis. Ciò mi sembra non solo interessante per la caratterizzazione della personalità di Luigi Angelini, ma mi pare dia il senso di quella continuità, che non è indifferenza rispetto all'importanza dei contenuti, tra maggiore e minore. Si avverte come non sia importante solo studiare la figura, la personalità, il cuore di questi artisti, ma anche come organizzare e presentare il materiale grafico nei disegni all'interno del volume, e infine curare la presentazione dell'oggetto libro, attraverso lo studio delle copertine. E in questo rapporto tra attenzione per il nucleo centrale

del problema critico e questi aspetti collaterali – data per scontata la particolare sensibilità grafica dell'autore – mi pare si rispecchi proprio quella differenza d'età che lo separa rispetto alle generazioni precedenti di studiosi bergamaschi, i quali vengono da una cultura di tipo sostanzialmente ottocentesco (poi nel caso specifico di Mazzi e Fornoni vi sono molti elementi e molte tinte discendenti dalla cultura di matrice risorgimentale, e quindi tutta l'attenzione per l'epoca medioevale, dei Comuni, e così via), mentre Luigi Angelini, data la differenza d'età anche rispetto a Pinetti ed a Caversazzi, nasce, cresce, si forma in un clima culturale di impronta modernista. Ciò gli consente anche di scandagliare con ben maggiore libertà intellettuale i temi senza preconfezionate graduatorie d'importanza, e quindi di potersi occupare senza preconcetti anche di periodi artistici in ombra all'epoca, dal barocco ai temi del rococò settecentesco e così via, approdando naturalmente anche a quello che allora era il filone portante degli studi, quello legato all'arte rinascimentale, cioè a confrontarsi a pieno titolo con il nucleo principale del fervore critico. Di nuovo emerge la dialettica del "maggiore" e del "minore" ed è ben chiaro come rinvii immediatamente all'attenzione verso l'arte paesana, l'arte delle valli; basti citare il titolo dell'opera *Arte minore bergamasca* come indicativo di una particolare capacità di raccordo all'interno della personalità dello studioso nel passare dalle ricerche su grandi figure del Rinascimento veneziano all'attenzione per questi fatti.

Un ultimo cenno con il quale chiudo: sono personalmente convinto che l'icasticità di molti disegni di Luigi Angelini, ed a questo punto comprendo evidentemente anche le vedute d'ambiente urbano e così via, sia tale da fare sì che nell'immaginazione e nella memoria collettiva certe parti di questa città, di questo territorio, di questi monumenti, si leghino in qualche misura in maniera indissolubile a quelle rappresentazioni ed attraverso di esse vengano pensati, visti e vissuti ancora oggi.

VANNI ZANELLA

PER LUIGI ANGELINI: QUALCHE NOTA

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 5 novembre 1999

Per quanto riguarda i progettisti del XX secolo, l'opera di Luigi Angelini è largamente quella meglio documentata. La spiegazione si trova nel fatto che lui stesso è stato un eccezionale divulgatore del proprio lavoro, oltre che uno storico dell'architettura bergamasca. Le pagine scritte dall'ing. Angelini e pubblicate in libri, giornali e riviste sono di una quantità sorprendente, trattandosi di un professionista attivo e impegnato. Evidentemente egli aveva fiducia nella carta stampata.

***

L'Archivio Angelini, opportunamente consegnato dalla famiglia alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, ha trovato tra gli studenti e gli studiosi diversi consultatori, ma alcune carte importanti restano inedite: mi riferisco per esempio alle lettere di Marcello Piacentini, vincitore nel 1907 del concorso nazionale per la sistemazione dell'area della Fiera. Piacentini si rivolgeva con fiducia ad Angelini e ne apprezzava, oltre alle qualità professionali, la preziosa conoscenza degli ambienti artistici ed economici della città.

***

Nel 1929 uscì, stampato dall'Istituto Italiano d'Arti grafiche, un opuscolo di 36 pagine, preparato da Angelini quando si attendevano i risultati del concorso bandito nel 1925 dal Rotary Club di Bergamo per uno studio di piano regolatore di Bergamo Alta. Al concorso Angelini giunse secondo e la pubblicazione, illustrata con schizzi prospettici, planimetrie e fotografie si rivelò uno strumento efficace per far conoscere le sue proposte progettuali e certo costituì un'ottima presentazione quando il podestà Antonio Locatelli nel 1934 volle affidargli l'incarico per la redazione del piano.

Tra gli scritti su Luigi Angelini, uno di quelli che egli probabilmente prediligeva è la prefazione redatta nel 1943 da Gustavo Giovannoni e posta nella rivista "Urbanistica" a introdurre un articolo su *Il piano di risanamento di Bergamo alta. Le opere realizzate ed in corso.* Giovannoni ricordava che nei decenni passati Bergamo aveva mostrato un esempio positivo di pratica ur-

banistica, con lo spostamento del centro "passato nella piazza dell'antica Fiera dall'alta collina" ed ora la città poteva esibire un altro esempio positivo: "le opere per il risanamento di Bergamo alta" che rappresentavano "una felice e metodica applicazione in Italia" della "teoria del diradamento edilizio", enunciata dallo stesso Giovannoni nel 1913 sulla "Nuova Antologia".

***

Luigi Angelini morì nel 1969. La commemorazione venne tenuta all'Ateneo da Giovanni Muzio e rimane importante per l'autorevolezza dell'oratore e per diverse osservazioni di valore critico. Ne citiamo alcune: Muzio nota "un costante alto e mai variato livello delle sue pubblicazioni, senza apprezzabili differenze di valore; nessun scritto pleonastico ed inutile e nessuno che si innalzi sugli altri"; anche per i disegni osserva che "la grafia e lo stile è sempre omogeneo, costante e direi identico dal primo all'ultimo, senza cedimenti e senza voli". Infine conclude: "la vita e l'opera di Angelini può forse paragonarsi ad un fluente corso d'acqua limpido e trasparente, non profondo né impetuoso, ma ricco e sempre colmo, di costante velocità, durante tutta la sua lunghissima strada, apportatore di fecondità felice in tutto il paese attraversato": similitudine che fa venire in mente quella usata dal Manzoni parlando del cardinal Federigo Borromeo: "la sua vita è come un ruscello che, scaturito limpido da una roccia, senza ristagnare né intorbidarsi mai, in un lungo corso per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume".

Nel 1997 è apparso un interessante saggio di Fulvio Irace, intitolato *Le due città: Piacentini e Angelini.* Il saggio, pubblicato nel volume *Bergamo e il suo territorio*, nella collana "Provincie di Lombardia" della Cariplo, è diviso in due paragrafi: il primo, "Bergamo rinnovata", ripercorre la storia del nuovo centro progettato da Marcello Piacentini; il secondo paragrafo s'intitola "Bergamo restaurata" e tratta dei lavori compiuti da Angelini dal 1936 al 1960 nella parte antica della città. Leggiamo alcune affermazioni: "la sua progettazione dispiega l'intero arco di una 'caratura eclettica' entro la quale avviene il miracolo di una levitazione dell'antico nel nuovo", procede a "un cauto rimodellamento della città storica sulla base di uno 'schema' ideale, che guarda al passato e non al futuro"; "è l'architettura 'moderna' la vera assente dal piano Angelini".

Al termine del secolo, in anni di sintesi storiche e di revisioni critiche, affermazioni come questa sembrano invitare a una rimeditazione globale dell'opera di risanamento di Bergamo alta.

GIANNI MEZZANOTTE

LUIGI ANGELINI. DISEGNO E STORIA DELL'ARCHITETTURA

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 5 novembre 1999

Fedele al modello umano di tradizione rinascimentale entrato in crisi nell'ultimo secolo, che voleva la persona completa, in grado di sviluppare in ogni direzione le infinite potenze della mente, Luigi Angelini come molti suoi coetanei ha spaziato i propri interessi in molti campi, esprimendosi con progetti, disegni, scritti in gran numero.

Come tutti sanno, i segni più evidenti della sua personalità sono impressi nel nuovo centro di Bergamo realizzato tra il 1921 e il 1928, nel piano per Bergamo Alta, nelle architetture e nei restauri eseguiti nella stessa città e nella provincia, negli studi di storia dell'architettura, dell'ambiente, dell'urbanistica, dell'arte. Molti aspetti di tanto impegno sono stati acquisiti dalla coscienza comune, e non è il caso di ricordarli nuovamente, né di indicare gli echi generati e la letteratura che hanno sollecitato.

In questa occasione intendo piuttosto soffermarmi su alcuni criteri da lui seguiti negli studi dedicati ad architetture e ad architetti del passato: la singolarità di questi modi non è stata finora rilevata, pur esprimendo un'originalità che sembra restituirlo all'attualità. Diciamo subito che in questo settore della sua attività di studioso l'attualità di Angelini sta prevalentemente in questo, di aver esercitato l'attenzione sul passato interpretandolo per mezzo di una forte descrizione grafica delle forme, accostata alla consueta comunicazione verbale.

Ciò lo fa apprezzare da chi oggi auspica, se non di abbandonare la universalmente diffusa, prevalente critica concettuale, espressa appunto dalle parole, di limitare almeno l'aspetto spesso verboso prevalso nella critica d'arte di questi ultimi cinquant'anni. Mi riferisco a pubblicazioni da lui composte negli anni del secondo dopoguerra: la monografia su Mauro Codussi (1945), gli studi sull'arte minore bergamasca (1947), sul volto di Bergamo nei secoli (1951), su Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano (1961), e anche a qualche foglio dei suoi quaderni di viaggio.

Questi studi comprendono come parte essenziale, accanto allo scritto che raccoglie dati, notizie, commenti, i grafici eseguiti dallo stesso storico. I disegni procedono da rilievi da lui stesso eseguiti (ne rimangono gli appunti e gli scritti), risultano dunque da una indagine diretta e scrupolosa sul monumento, fatta di misurazioni, apprezzamenti visivi della realtà fisica e figurata dell'edificio; rappresentano una sintesi, cosciente e non meccanica, delle

forme studiate e ne propongono una interpretazione. L'impegno dell'autore è tale da indurlo spesso a riprodurre accanto al disegno la corrispondente fotografia (ritenuta immagine obbiettiva), fotografia che, come il disegno, spesso rappresenta in proiezione ortogonale e in uguale scala lo stesso insieme o lo stesso dettaglio. Così nel volume dedicato ad architetti bergamaschi a Venezia possiamo osservare accostati e riprodotti il rilievo e la foto dei portali di S. Francesco alle Vigne di Venezia, della Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista e sulla fondamenta Papafava; analogamente troviamo affiancati rilievo e foto dell'altare maggiore di S. Salvatore, della Porta Venezia (del Portello) a Padova, dell'altare maggiore di S. Rocco e così via.

A differenza delle vedute, dei grafici raffiguranti ambienti, architetture rurali e oggetti di arredo o di decoro urbano – che sono resi con un'attitudine oscillante tra la libera rappresentazione e la diligenza descrittiva – i disegni di architettura redatti in rapporto con le indagini storiche escludono ogni "impressione" affidata al segno sfumato, rappresentativo dell'atmosfera, al colore, alle ombre: sono rilievi riprodotti in proiezione ortogonale, ma non escludono l'integrazione di prospettive, anche queste rese con l'asciuttezza metallica della pura linea.

È stato anche osservato (da Guidoni) che questi disegni offrono una descrizione più completa di quanto possa esprimere la fotografia, perché "rimuovono le lacune, e suppliscono a zone oscure e di incerta articolazione", precisano alcuni dettagli e accentuano, dove è il caso, il ruolo dell'ordine o della decorazione e quant'altro precisi l'individualità dell'edificio. Le immagini sono presentate dunque come una reinvenzione dell'architettura, come se appartenessero alla fase conclusiva della progettazione; comunicano il compiuto ripercorrimento critico, se così si può dire, della espressione architettonica.

Sembrano essere proprio questi gli apporti che fanno dei disegni mezzi essenziali per la lettura critica e storica delle architetture, non sostituibili da descrizioni verbali o fotografiche. Benché pensati come filologicamente rigorosi, essi rappresentano comunque sempre una interpretazione: infatti, tra l'altro, il segno che ne restituisce le forme appare involontariamente improntato al gusto dell'interprete, impegnato nell'attualità a esprimersi per mezzo di altre architetture. Come altri studiosi, lo storico Angelini non dimentica mai di essere architetto; mentre l'esperienza diretta della progettazione e del cantiere e dei suoi problemi orienta e arricchisce la sua capacità di comprendere l'edificio, l'interesse per il passato non prescinde dalla considerazione delle questioni e preoccupazioni del presente.

I soggetti trattati da queste monografie di Angelini sono stati successivamente sviluppati da altri autori, che offrono nelle più recenti pubblicazioni i risultati di ingenti ricerche documentarie eseguite e spesso di approfondimenti concettuali accurati. Questi ultimi studi sono per altro frutto di un atteggiamento "proposizionale", sono cioè prevalentemente concettuali, verbali, e come tali sono integrati visivamente da fotografie spesso tecnicamente perfette, chiaramente descrittive, pure ritenute obbiettive, ma risultate da manipolazioni, effetti, scelte e sottolineature che sono opera del fotografo,

non dello storico. A queste si aggiungono, secondo l'uso oggi diffuso straordinariamente, riprodotti rilievi moderni e disegni antichi o autografi, talvolta interessanti per sé, spesso di difficile lettura, e spesso estranei al discorso critico esposto dallo scritto. Può avvenire infatti che essi richiamino piuttosto l'attenzione sulla capacità grafica dell'autore o su altri aspetti tecnici e figurativi dell'immagine piuttosto che sulle caratteristiche dell'architettura rappresentata, sulle quali è appuntato l'interesse dell'interprete. Avviene così che a mezzo secolo dalla pubblicazione degli studi di Angelini questi risultano più ricercati delle recenti monografie più ampie e informate, perché più efficacemente comunicativi.

L'indirizzo seguito da Angelini, di accentuare il ruolo del grafico nella descrizione e nella interpretazione dell'edificio, ha naturalmente corrispettivi nella storiografia dei suoi anni, come sarebbe facile controllare. Esso per altro si richiama a un uso antico, cui aveva accennato Palladio quando aveva ricordato che "molto più si impara dai buoni esempi in poco tempo col misurarli, e col veder sopra una piccola carta gli edifici interi, e tutte le parti loro, che in lungo tempo dalle parole, per le quali solo con la mente e con qualche difficoltà può il lettore venire in ferma e certa notizia di quel che egli legge, e con molta fatica poi praticarlo" (III, *Proemio*). Si richiama ancora alla remota tradizione degli appunti di viaggio, coltivata da architetti di ogni tempo; tradizione illustre, fatta di memorie e giudizi sintetici, che non possiamo ora ripercorrere e che permane viva, anche nell'età dominata dalla fotografia. Può essere però ricordata almeno la pratica usata da conoscitori ottocenteschi, da Cavalcaselle specialmente, che come tutti sanno usava memorizzare disegnando le pitture studiate corredando il grafico con note dedicate ai caratteri osservati dell'opera. Fra quelli di architetti bergamaschi possono essere pure ricordati, perché similmente orientati, gli appunti di Virginio e Giovanni Muzio, soltanto in parte pubblicati.

La possibilità poi che un giudizio critico possa fondarsi ed essere comunicato proprio da una rappresentazione grafica fu teorizzata da Carlo Ludovico Ragghianti quando, alla metà dell'ultimo secolo, sostenne che una rappresentazione figurale può essere non pura rappresentazione, non arte, ma appunto giudizio storico e critico.

Questo ci riporta agli anni di Luigi Angelini: occorre pure ricordare come nei primi anni cinquanta Luigi Moretti andava sviluppando quel concetto sulla sua rivista "Spazio" con articoli che illustravano diagrammi grafici descrittivi del palazzo Ducale a Venezia, del campo Bandiera e Moro, di un tratto del Canal Grande, e anche plastici rappresentativi degli spazi interni di architetture romane, quattro e cinquecentesche, del Novecento. Quei diagrammi e quei plastici assumevano uno degli aspetti dell'edificio, in astrazione di altri, come indice prevalente dell'opera stessa, e su quello erano condotti ragionamenti ritenuti validi per l'intera realtà architettonica.

Analogamente in quegli stessi anni Bruno Zevi attribuiva al grafico un compito di sintesi interpretativa e di riassunto, pur ritenendo la rappresentazione grafica insufficiente rispetto all'apprezzamento della spazialità, ritenuta esclusiva proprietà dell'opera architettonica. Esemplificava la cosa con

una serie di planimetrie schematiche, che ponevano in risalto rispettivamente la struttura, lo spazio interno e quello esterno, la distribuzione dei vani e così via. Come era allora sostenuto da Moretti, riteneva che, dal rilievo dato ad alcuni aspetti della fabbrica rispetto ad altri, potesse derivare una interpretazione complessiva.

Il promettente esordio ebbe un infausto esito nel 1964, nell'occasione della mostra celebrativa nel quarto centenario della morte di Michelangelo, quando il pregiudizio "spaziale" indusse a rappresentare alcune fabbriche michelangiolesche per mezzo di strutture metalliche filiformi, francamente inadeguati, che intendevano esercitare la critica impiegando lo stesso linguaggio tridimensionale degli architetti. Quei plastici per la loro insufficienza conclusero così un filone di esperimenti e ricerche che oggi può forse essere ripreso legittimamente – naturalmente su altre basi, ricorrendo a quanto suggeriscono le più recenti esplorazioni di neuroscienziati – che fanno guardare con rinnovato interesse anche agli studi di Angelini.

Un indizio può essere rintracciato in un recente scritto di Aurora Scotti che, nel presentare un volume dedicato ai cortili milanesi, ha osservato come la storiografia vada riutilizzando in questi anni il disegno come strumento critico, ricordando come qualche grafico riappaia, impiegato a corredare le riflessioni su architetti e architetture di ogni tempo. Va anche ricordato come da molti anni Giuseppe Rocchi ripeta la sua convinzione sulla aleatorietà e gratuità di una storiografia e una critica non appoggiate a esatti e minuziosi rilievi, guardando per altro alla consistenza materiale dell'edificio, alla struttura e distribuzione, piuttosto che alle immagini. Ciò rende quella posizione in parte estranea alle nostre curiosità presenti e a quanto oggi si va congetturando intorno al ruolo fondamentale e insopprimibile proprio dell'immagine, nel tentativo che va consolidandosi di affrancare l'attuale critica architettonica dalla inibizione figurativa e dal complesso d'inferiorità rispetto all'archeologia.

Ciò non avviene senza profonde ragioni, che sono in rapporto a una mutata valutazione del pensiero e hanno il supporto delle motivazioni offerte dagli studi scientifici di questi decenni.

Condotto prevalentemente da neuroscienziati, si sta diffondendo lo studio dedicato alle funzioni rivestite dalle immagini nel processo mentale. Si afferma che nel formarsi del pensiero non soltanto alcune persone prediligerebbero la rappresentazione linguistica o astratta, mentre altre si varrebbero di immagini mentali, ma che tra le due forme – proposizionale e visiva – si stabilirebbero reciproche interazioni e vicendevoli supporti, tanto da far ricordare come Einstein nello svolgimento del pensiero usava valersi mentalmente di figurazioni visive, destinate a suggerirgli concetti matematici e a concretarsi poi in formule algebriche. Le immagini mentali, cioè, si inserirebbero in ogni processo anche del pensiero logico, e forse in ogni suo stadio, come forma legittima della meditazione, che difficilmente conserverebbe il carattere esclusivamente proposizionale. È stato scritto che "l'immagine mentale ha la capacità di semplificare i ragionamenti, fa sì che l'attenzione…si orienti sugli aspetti salienti della situazione in esame, elu-

dendo gli elementi meno utili…", ma si aggiunge anche che le immagini mentali "possono facilitare la comparsa di concetti e relazioni nuove" (M. Arena, in AA.VV., *Mente e immaginazione*, Milano 1999, p. 57). In tal senso la sperimentazione in atto segue il complesso dei fenomeni e meccanismi nei quali la immagine visiva sembra aver parte non più soltanto come manifestazione della conoscenza intuitiva, aurorale, ma come componente di ogni categoria del pensiero produttivo e dell'azione. (S. Di Nuovo, ib., p. 29)

Sembra questa la moderna risposta scientifica agli interrogativi posti da alcuni cultori delle arti figurative e del restauro e forse anche all'anticipazione fatta da filosofi e storici, ai quali in momenti diversi parve che la critica razionale potesse legittimamente esprimersi anche per mezzo di figurazioni rappresentative. E si propone anche come correzione e opposizione all'uso attuale di molta parte della letteratura artistica, il cui carattere proposizionale, raziocinante, verbale è spesso esclusivo. Conseguentemente critici e storici privi della vista, per così dire, sono dunque indotti, dall'assente controllo visivo, in qualche caso a considerare ogni sorta di futilità figurative, in altri a valutare come proprietà assoluta dell'architettura la sua consistenza materiale, a scapito appunto della sua immagine conclusiva, che in vario modo la comprende, riassume, supera e trascende.

WALTER BARBERO

I "DISEGNI DI VIAGGIO" DI LUIGI ANGELINI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 5 novembre 1999

Nel complesso ventaglio di attività che hanno caratterizzato l'opera di Luigi Angelini il disegno è sempre presente, in tutte le varianti delle sue potenzialità linguistiche e interpretative. Non essendo, però, questa l'occasione adatta per affrontare nella sua globalità il tema del disegno in L. Angelini, mi limiterò ad accennare ai cosiddetti "disegni di viaggio", che, fra il 1908 e il 1962, riempiono album e taccuini dell'ingegnere-architetto di schizzi – ma anche di elaborati pastelli – relativi a temi apparentemente "turistici" o, comunque, non direttamente connessi al suo lavoro professionale; oltre mezzo secolo di disegni, dunque, il cui primo elemento di interesse è da riconoscere nell'intenzione dell'autore di averli sempre concepiti al posto della fotografia, che, infatti, non fu mai utilizzata direttamente da Angelini.

Queste condizioni "originarie" dei disegni di viaggio di Angelini, unite al fatto che in essi non esiste alcuna aspirazione turistica, ma che sono, piuttosto, anche nell'intenzione dell'autore, dei disegni "sul campo" (cioè nel territorio dell'architettura), impongono, per parallelismo, il richiamo di un altro autore: Albert Laprade.

Coetaneo di L. Angelini, Laprade (1883-1978) costruì la sua fama di architetto con progetti e piani urbanistici per l'amministrazione coloniale del Marocco negli anni Dieci del secolo scorso; tornato in Francia affiancò all'attività di architetto quella di ispettore delle belle arti e questa doppia attività trovò esito progettuale nel secondo dopoguerra nel suo dedicarsi prevalentemente al recupero dei centri storici. Una vicenda intellettuale, quindi, facilmente assimilabile a quella di L. Angelini; ma l'elemento che in questo momento più direttamente interessa è che Laprade, nel corso della sua attività, viaggiò molto e, viaggiando, disegnò, lasciando migliaia di schizzi di architetture del Mediterraneo.

A questo punto non è ozioso riconoscere nel disegnare di Angelini e Laprade la volontà di prosecuzione dei principi metodologici di Viollet-Le-Duc, che disegnò per tutta la vita (del solo viaggio in Italia del 1836 si conoscono 226 disegni); un riconoscimento di progenitura che, però, non può dimenticare che, mentre per Viollet-Le-Duc il disegno era l'unico strumento disponibile, per Angelini e Laprade quella di disegnare e non fotografare fu una scelta programmatica. Per entrambi, infatti, il processo perseguito era quel-

lo di un "disegno inteso come ricostruzione e descrizione dei processi logici e realizzativi dell'architettura" (P. Properzi).

Quest'ultima affermazione, unita al già segnalato valore di ricerca sul campo di questi disegni, consente di indagarne più particolarmente -anche se per cenni- il complesso ruolo. A cominciare dal fatto che la sua stessa natura selettiva impone al disegno di essere strumento di conoscenza non della realtà nel suo complesso, ma delle strutture su cui quella realtà si forma. In altri termini: il disegno sul campo e, in particolare, il disegno di Angelini (e Laprade) allude sempre al tipo, inteso come struttura concettuale preformale degli oggetti materiali. Ma il disegno descrive sempre anche una forma e, perciò, si può, con maggiore precisione, dire che questi disegni esplicitano la collocazione del singolo oggetto (architettonico) nella specifica serie materiale rappresentativa del "tipo matrice".

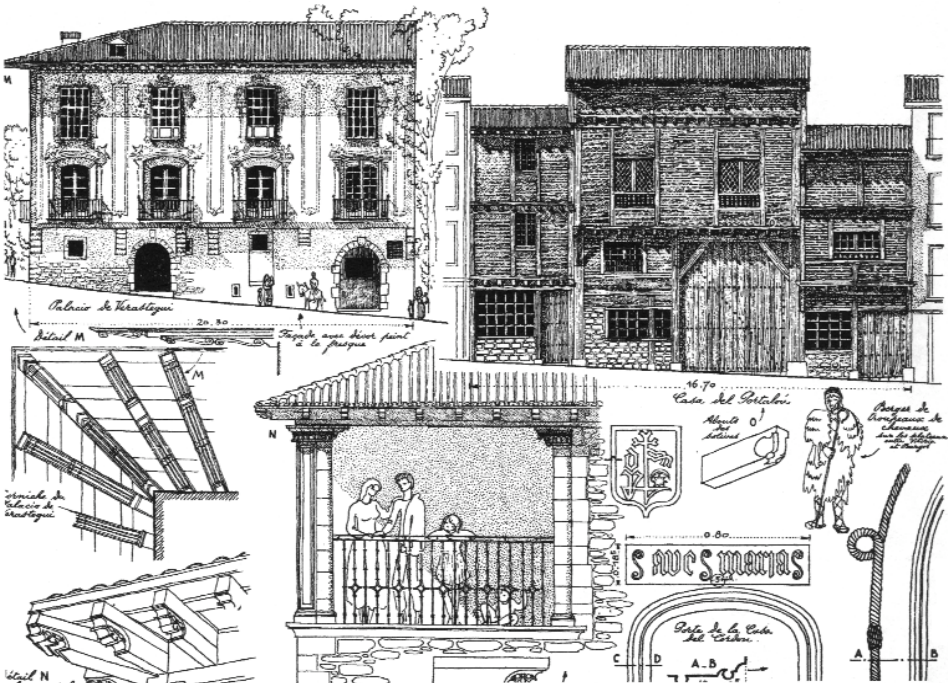
Anche se dominante, l'architettura non è, tuttavia l'unico soggetto elettivo della ricerca insita in questi disegni. Accanto alle architetture appaiono, infatti, frequentemente "vedute" e "dettagli". Dove, con le prime, ci viene restituita quella che, con linguaggio odierno, possiamo chiamare struttura del paesaggio, mentre la continua annotazione di particolari – anche assai minuti – di architetture e spazi urbani rimanda a quel fattore fondativo del fare (e, quindi, leggere) architettura che è la valutazione della sua configurazione fisica in quanto materia trasformata dall'uomo.

L'osservazione appena fatta a proposito dei "dettagli" non si esaurisce nel suo, pur importante, ruolo specifico, ma diventa, anzi, segnale eminente di un più generale valore riconoscibile in questi disegni. Si può, infatti, affermare che sia per Angelini sia per Laprade il disegno sul campo è inteso come rappresentazione intenzionata della realtà, tale da costruire le conoscenze indispensabili al processo progettuale.

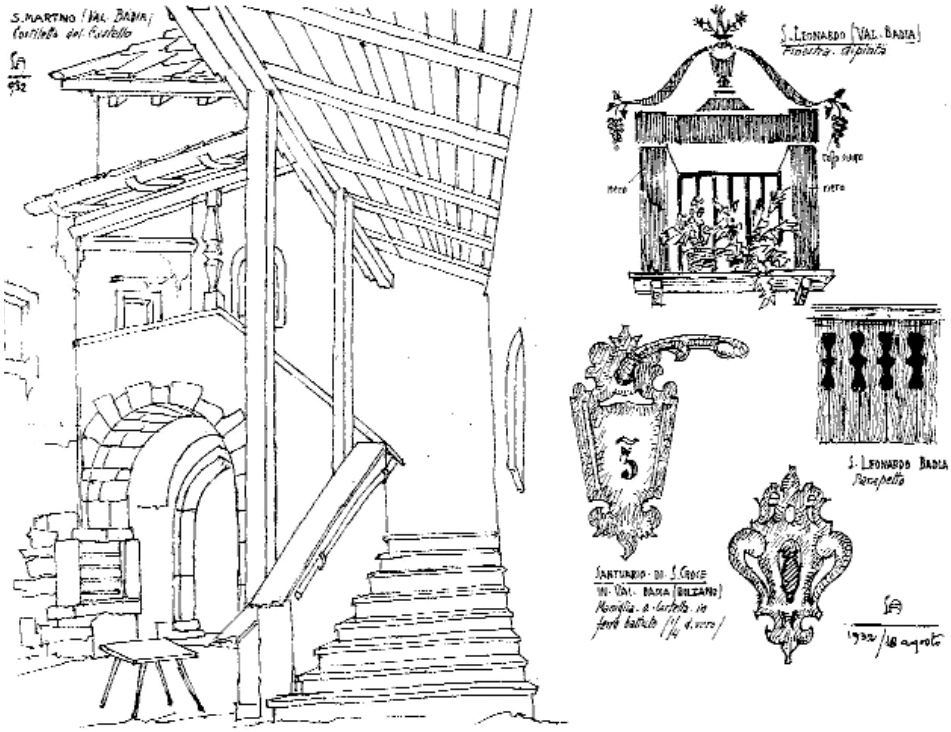
In questo senso il "disegno di viaggio" perde definitivamente le possibili connotazioni turistiche per riconoscersi, come disegno sul campo, parte integrante del processo progettuale e l'insieme dei disegni può essere interpretato come una sorta di "manuale metodologico". I caratteri manualistici sono direttamente riconoscibili nella possibilità di classificare e accorpare i disegni per categorie o blocchi significativi, cominciando da quella presenza di veri repertori tipologici cui si è già fatto cenno, per poi allargarsi ai rapporti fra gli oggetti e il contesto, secondo che questo sia rappresentato dal paesaggio o da spazi urbani quali strade o piazze. Ma il carattere "manualistico" non si arresta all'indagine sugli organismi spaziali: anzi invadendo un campo assolutamente tradizionale dei manuali per la costruzione, quale è quello delle tecniche costruttive, lo integra ai precedenti aspetti in una percezione globale del processo progettuale. E ad ulteriore riprova che il disegno è inteso come tramite per la conoscenza più completa della complessità del progetto è l'ulteriore categoria rilevabile da questi disegni: quella di una forte attenzione alla cultura materiale del costruire. Dove sigle di scalpellini, dettagli di lavorazione della pietra o del ferro, epigrafi, insegne, ecc. ricostruiscono, come in una documentazione etnografica, i rapporti fra progettazione globalmente intesa e cultura materiale localmente determinata.

Detto questo, il parallelismo fra il disegnare sul campo di L. Angelini e quello di A. Laprade subisce una divaricazione concettuale. Infatti, mentre la definizione di "manuale metodologico" attribuita al corpus dei disegni è, per quanto riguarda Laprade, risultato dell'interpretazione critica, per Angelini lo stesso concetto è fortemente presente nel momento stesso del disegno. E che questa non sia una attribuzione di intenzioni a posteriori è ampiamente dimostrato dalla notissima *Arte minore bergamasca*.

In questo libro ricchissimamente documentato con i suoi soli disegni, Angelini mette in pratica tutti i principi "manualistici" sopra accennati e, ad ulteriore conferma del valore progettuale di questa ricerca, cita, nel testo, G. Pagano: "La conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale, sana ed onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la rettorica ampollosa e soprattutto ci darà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana, chiara, logica, lineare, moralmente e anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo".



A. Laprade, *Pagina d'album con architetture di Vitoria (Spagna).*



L. Angelini, *Disegni di viaggio. Bergamo e la bergamasca,* Bolis, 1982.

GIOVANNI RIVA

UBALDO RIVA.
PATRIA E CULTURA TRA DUE SECOLI (1888-1963)

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 7 dicembre 1999

Ubaldo Riva è nato il 3.01.1888 ad Artogne in Valcamonica, valle bergamasca strappata alla nostra provincia da Zanardelli. La famiglia era bergamasca; il padre di Ubaldo, Dr. Fermo Riva era medico condotto in quel paese; la madre Gerosa Egilda era anch'essa bergamasca, ebbe 4 figli e morì giovanissima. Ubaldo Riva ha uno struggente ricordo di lei e in una poesia si rammarica di averle portato via con il parto quel poco sangue di cui aveva tanto bisogno.

Da *Quasi quasi una fantasia* tolgo questa poesia dedicata alla madre:

QUESTA MIA

Questa mia
povera poesia
mi è cara
o mamma mia
non per la poca lode
che il tuo figlio
dal mondo n'ode

e neppure
per la mia cara donna
se n'abbia un po' di gioia
e la piccola gloria
dei miei stessi figlioli
se la credono qualcosa

no: ma solo per te
o mamma mia
tanto lontana
da tanti anni
morta
solo così sola
forse così poco
da tutti ricordata.

Tu eri così giovine
allora e bella e buona
e pura martire
e mia tanto mia
di me il tuo primo figliolo
figlio del tuo amore
di me che t'ho forse
svuotata di tutto
il tuo giovine sangue.

O mamma mia martire, anch'io
nel ricordo d'allora
che tu sei morta
sono ancora quel bimbo
io pure innocente e puro
tutto riccioli d'oro
e neri occhi
e non t'avevo ancora
mai dato dolori.

O mamma mammina, pensa:
nello strazio che non ha
posa e bàlsamo
nel desiderio di te

e nell'esilio mio
mi è solo un conforto:
che alla tua partenza
per il paradiso
io non t'avevo
mai dato dolori né fatto
piangere mai.

Ed è l'unica mia festa
nella tragedia della mia
orfanezza. E così
la mia poesia
che e il meglio di me
mi è cara perché
è tua e mia.

Ubaldo Riva studia al Liceo Ginnasio Paolo Sarpi: talvolta mi ricordava un suo docente, il Prof. Pieri, grande umanista, illustre latinista. Si iscrive poi alla facoltà di giurisprudenza a Pavia dove si laurea nel 1909.

Aveva fin d'allora una forte inclinazione per la letteratura, le belle arti, tanto che mi confessava che frequentava più volentieri tale facoltà che quella di giurisprudenza, anche se, mi ricordava, imperava alla cattedra di istituzioni di diritto romano il sommo Bonfante.

Nell'avvocatura segue il suo naturale di uomo umano e di animo lirico, abbracciando il penale: questo aspetto della professione lo avvicina di più alla gente, alla umanità sofferente e disgraziata e gli dà modo di sentirsi più a suo agio che con il mondo del civile, arido, distaccato, libresco, meno a contatto con l'uomo.

Nel 1914 scoppia la prima guerra mondiale; nel 1915 il Riva si offre volontario e chiede ed ottiene di essere assegnato al corpo degli alpini. Questa scelta inciderà profondamente sulla personalità di Ubaldo Riva. Che cosa è stata questa attrazione, questo fascino? Non certo una disposizione istintiva fisica. Il Riva non era un tipo sportivo, era di statura medio bassa, non aveva garretti da ciclista e neppure bicipiti da atleta. Non mi consta fosse un alpinista, un arrampicatore. Era un topo da biblioteca, non un uomo d'azione.

Ubaldo Riva si definisce in *Scarponate* un animale contemplativo.

Egli come tutte le personalità versatili e complesse e antiretoriche e antiletterarie ha scelto il corpo che meno si adattava al suo fisiopsichismo. E Ubaldo Riva si butta nell'avventura della guerra e scriverà *Scarponate* narrazioni di guerra.

Ettore Cozzani l'editore presenta questa libro con una prefazione puntuale, stupenda.

> "Gli scarponi, sono scarponi: è detto tutto. Se vi aspettate che parlino o scrivano 'come libri stampati' o non li conoscete o vi piacciono i falsi alpini 'quelli delle cartoline' illustrate come direbbe Ubaldo Riva stesso. Se volete un alpino rustico, dovete prenderlo com'è: scarpone! Come Ubaldo Riva già ne 'La canzone dell'Alpino': gli usignoli e i merli della poesia e della critica vi hanno storto il beccuzzo ben fatto per disgusto delle imperfezioni ritmiche e sintattiche; ma gli alpini veri se la sono comprata, letta, cantata a squarciagola nei raduni pieni di memorie. Ora egli ha scritto queste pagine di guerra da Scarpone, ossia con un vocabolario, una sintassi, una punteggiatura, un 'tono' e uno 'stile'irruenti, bizzarri, semplici, istintivi. E sopra tutto con poche parole e molti fatti. Tanti fatti e così poche parole che a volte vi domandate dov'è la guerra; mentre ve la sentite nel sangue, richiamata da questo linguaggio irregolare, interrotto, sciabolante, a scatti e reticenze; a volte, per esempio, l'alpino Riva vi può persin dire che dopo un'azione eroica e due gravi ferite, ha avuto la medaglia, e la sua medaglia e il suo eroismo vi sfug-

gono, se non state bene attenti anche alle sillabe; ma non vi sfugge il senso, perché *vi* sentite in cuore il suo orgoglio e la sua commozione. L'alpino duro dalla fatica, come i massi, e nell'azione serio e potente, è poi ridanciano, chiassone, beffatore: è dunque naturale che questo scrittore abbia sempre lo scherzo in punta di penna, e giochi con la frase come se giocasse alla morra, e mescoli il riso e la celia alle cose più gravi, più sante: il miracolo è che gravità e santità non ne sono compromesse, ma ne escono anzi tanto più illuminate da quella luce di naturalezza che è la forza della grande arte. Impressioni come quella della Ritirata di Caporetto, pochi volumi ce ne han date come dà questo libro, e le Dolomiti vivono in pochi libri, come in queste pagine, nella loro tragica violenza d'architetture, e nell'orgia dei loro colori: e l'alternarsi delle gioie della vita che riprende per l'alpino in licenza o per il ferito che 's'imbosca' nell'ospedale, e delle marcie strazianti di fatica, e delle vendette nella tormenta, e delle pattuglie in mezzo ai crepacci e sotto le raffiche di pallottole, ci fa sorridere, ci agita il cuore, ci turba in un continuo rinnovarsi di sensazioni che rivelano la nascosta efficacia dell'opera. Ubaldo Riva ha portato nella guerra un temperamento d'uomo e di scrittore che non somiglia a nessuno, e perciò ha scritto un libro che non somiglia a nessuno. Piccolo, magro, pallido, tutto ossa e tendini, con certe mani aguzze e nervose, con certi gesti aspri e ardenti, mentre la testa scatta in mosse di falchetto, e gli occhi piccoli mobilissimi e brillanti, gettano sguardi come aghi, egli parla a frasi corte, taglienti, rapide; eppure con un segreta delicatezza che deve essere l'espressione di una bontà e d'una signorilità ch'egli reprime, ma che formano una base del suo carattere. È schietto, libero, vigoroso. E così è nel suo libro, che certo resterà nella letteratura di guerra come una delle note più liberamente sgorgate dal cuore, e meno intorbidate e deformate da modulazioni letterarie."

Da *Scarponate* ho tratto:

LA NOTTE DI LONGARONE

"Nel crepuscolo ormai celato succede qualcosa di ferraginoso e di confusionario.
Spara l'artiglieria: fucilate nostre, tapum di nemici, incendi, una casa laggiù che è un rogo.
Sullo stradale e dislocato il battaglione ed altri reparti: ci sono anche i prigionieri.
Corrono notizie catastrofiche: e pare che anche i fatti siano catastrofici: i nemici ci sono alla gola, siamo tutti prigionieri, è perso il tal reparto, il tale altro, prelevato il Comando A, B, il nostro stesso battaglione è tutto o quasi prigione. Ma come? Ma se non si vede?
Pare che ad un certo momento un pezzo di stradale era Italia e facevamo noi prigionieri loro: più sotto era Austria e loro facevano prigionieri noi: più tardi ancora bastava girare da una parte all'altra del carreggio per mutare sorte.
Io e i miei uomini però queste cose le sentiamo come in un ronzio: eravamo assenti buttati giù a ristorarci i nervi.
E fu bene.
In guerra non si vede che nel minuscolo settore dove si agisce: io ero li seduto su uno scalino e guardavo con occhio vacuo: vegetavo ristorarmi così.
A mezzanotte per ordine del maggiore una trentina di uomini va in ricognizione sulla strada montana dello Zoldano. Il maggiore comanda di sbarrare il ponte rotte sul Piave con trenta uomini: e a me di dislocarmi con la 158 nella piazza di Longarone.

Vediamo poi avviarsi il maggiore, aiutante maggiore, il capitano Basso, il cappellano, il tenente medico: avrebbero informato della via se fosse sgombera.
Era una notte livida.
Andarivieni senza senso di gente: roghi di classe: una era un braciere.
Qualcosa di plumbeo nell'atmosfera e nell'anima.
I miei uomini si dispongono nella piazza di Longarone davanti alla chiesa.
Sembriamo sfuggiti ad un terremoto.
Gente stanca che si addormenta pesantemente: non si muoverebbe nemmeno a bastonate: forse neppure a rivoltellate.
È la stanchezza che pesa e forse la depressione (più pesante ancora) della sconfitta che si fa sentire.
L'alito grave, morbido della ritirata passa sulle anime prima che sui corpi.
Passa un'ora passa un'altra: e poi tre lunghe lente pesanti, come stillicidio di piombo fuso: nessuna notizia, nessun portaordini dei compagni andati avanti.
Che era avvenuto?
Scontro coi nemici (anche di qui)?
Prigionieri? Prigioniero il portaordini?"

Nel 1926 esce *La Canzone dell'Alpino* (liriche) per i tipi dell'Eroica. La prima edizione di *Scarponate*, con i tipi dell'Eroica è del 1923, la seconda del 1934, la terza del 1945. I figli cureranno la quarta edizione nel 1973, nel 10º anniversario della morte di Ubaldo Riva. Dopo la parentesi bellica, il primo libro di Riva che viene pubblicato è *Passatismi*, editore Piero Gobetti, 1925.Si tratta di poesie di guerra e scritte durante la guerra. Ne leggerò alcune:

VEGLIA BELLICA

Coelum suspexi stellis fulgentibus aptum. (Ennio)

Veglio e scruto: percorro le trincère:
ascolto. Qualche colpo di fucile:
e poi silenzio. Statüe severe
Son le vendette ne la notte ostile.
Sublimi in opalinià gentile
fulgon le dolomitiche raggère:
lo scroscio – a valle – di cascate altere
del rio s'alterna al mormorio sottile.
Mesto, la gran calma notturna, in seno
il desiderio della casa muove
e il pensier del futuro e de l'amore.
Ma volgo gli occhi al firmamento, pieno
d'astri fulgenti, e dal sereno piove
una seminagion di stelle al cuore.

AUTUNNALI

I

Nel sole d'oro
Cima Vallone è d'oro.
E ride perfino
il giallo verdore
che anemico sboccia
fra il terriccio e la roccia

IV

a notte, i pleniluni sereni
su le notturne musiche virginee
de l'alta solitudine montana
versano senza fine, albore pio,
il musicale oblio plenilunare.

II

A le aurore ed ai tramonti
del Cadore tizianeo,
nel sereno etere di perla
le Dolomiti – a l'orizzonte
guglie e cattedrali –
si fanno immateriali
e trasparenti a l'infinito
e le ardue creste ridono colori
quasi fiamme velate d'alabastri

III

A notte, sotto il palpitio degli astri
Che ingemmano gli spazi al firmamento,
sol vive l'infinita sinfonia
del silenzio a la notte nerazzurra,
il battito del cuore musicale
de l'universo e l'ansito concorde
del seno de la notte virginale.

V

Nebbia a valle.
Un mare d'onde canute
le valli, navigate
da isole gugliate.
Monti superstiti
infinitamente remoti.

VI

Nebbia, neve, tormenta.
Deserto d'ogni intorno.
È notte? È giorno?
Tutto è morto.
Qua e la anime in pena
cui mulina la gelida rapina.

PRIMA HORA NOCTIS

Ne l'occidente che riecheggia
blandamente
le auree buccine del sole
sul pinnacolo d'un monte
che sfiora l'orizzonte
aureolato di viola,

al par d'un'aurifiamma
sul fastigio d'una reggia,
è sgorgata l'aurea fiamma

d'una stella solitaria
che palpita ne l'aria
grande e bella: bella e sola.

ACROPOLI DI SOGNO

Nel settembre morente
il ciel vesperale
è di perla e d'opale.
di rosa è l'occidente.

Acropoli di sogno
– senza respiro di vita –
Bergamo alta
occupa i colli, scolpita

sul roseo cielo occiduo.
Le nebbie della sera
l'avvolgono, stuolo

dai cieli di tacita fate
a volo lente fluenti
in neri azzurri veli.
Il sogno impera
ed il silenzio

– quale in Atlantide
seppellita nel mare –:
e sola che fievole canti
è un eco

di remota campana,
nella sovrumana
attesa che muoia
il cuore del Sole.

Segue nel 1926 *La Canzone dell'Alpino* (liriche), Edizioni L'Eroica. Nel 1931 viene pubblicato *Io e Pecora mai* (prose). È un colloquio di Ubaldo Riva con se stesso, un'autobiografia ironica e spietata della sua vita.

Nel 1934 viene pubblicato dalla casa editrice La Prora, un libro di liriche *Di Guerra e di Pace*. Nel 1935 esce ancora con i tipi dell'Eroica un altro libro di liriche *Bambinate*. Nel 1935 viene pubblicato un libro di prosa *Gli Alpini sono fatti così*, Ediz. X Alpini.

Del 1973 Ed. L'Eroica è un libro di liriche *Quasi quasi una fantasia*. Bergamascherie – prosa – Ed. La Nuova Italia Ed. 1957. Sono pagine dedicate alla città.

BERGAMASCHERIE

> "Dalle cornucopie vallive del Serio e del Brembo dalla munifica pianura rigata d'argenti e spalancata sotto il cielo, ecco presentarsi la Città – miracolo.
> Miracolo della varietà e della unità.
> Concordia discorde di infinite bellezze.
> Concordia – sintesi di contrasti prestigiosi".

LA CITTÀ NUOVA

> "I Borghi, il Sentierone (Liston d'oro), la Conca d'ora dei Villini, i viali, le contrade, le piazze: policromo scarabeo di preziosi nella divina aiola del piano lombardo (Lontane ma – nella chiara – visibili, le cuspidi della Madonnina le altitudini alpine le moli dell'Appennino dolci da sedurre a una carezza).
> Le mura veneziane potentemente alberate.
> I Torni: Vere nuziali che inanellano la Città fatata".

BERGAMO ALTA

> "Ex voto offerto da un angelo al Padre Celeste.
> Pentagramma di note.
> Sfavillio di cristalli nel sole.
> Virgiliane trasparenze d'alabastri.
> Donizettismo d'elegie notturne.
> Medievalità ferrigna nei giorni muti di sole.
> Oh, Bergamo alta: San Giorgio che cavalca dai sette colli sui balchi d'aria dei cieli".

DOVUNQUE

> "Le ciminiere del lavoro umano: gli edifici della Religione dell'arte della civiltà. Verzieri parchi giardini: fra case ville palagi, vampe di verde dagli innumeri toni: pirotecnie di profumi e colori.
> Privilegi della fantasia creatrice.
> Privilegi dell'umanesimo.

Presenza delle solenni memorie. (Colleoni, Tasso, Lorenzo Lotto, Moroni, Donizetti, i Mille, i Quattro Fratelli Calvi, la costellazione di medaglie d'oro di Antonio Locatelli)".

DICONO

"Vedi Napoli e poi muori. Ma vedi Bergamo e poi vivi: come un prediletto della vita come un predestinato della beatitudine.
Anima, t'incorona e mitria dell'anima di Bergamo. Di una cosa di bellezza che è una gioia per sempre.
Fenomenale terra la Bergamasca. (che se comènse, las e piò l'bandai…).
Pensate il Caravaggio. E Donizetti.
Il Caravaggio è un genio lampeggiante fra il buio e le tempeste.
I lampi scattano da uno spirito moralmente e sentimentalmente torbido.
Ciò che più colpisce nella pittura del Caravaggio è l'effetto spiritico dei drammatici e allucinanti chiaroscuri
Ma, anche, colpisce l'ambiguità sensuosa dei suoi giovinetti – compresi gli angeli e i Bambini Gesù –.
Giovinetti di ogni condizione – bacchi, bacchini, amorini, angioli – sono di carnalità erotizzata quasi di femmine.
Vederne l'espressione dei volti, le labbra e le forme carezzate e carezzose.
(Ad es. l'angelo violinista nel "Riposo in Egitto").
Il pittore li rende perturbanti come se fosse perturbato.
Molti forse sono idealizzazioni narcisistiche di autoritratti.
Le stesse donne del Caravaggio – molte almeno – sono dei transfert in femminile di giovinetti.
Invece i non-giovinetti (i non-sbarbati) non sono per niente ambigui: sono maschi dichiarati: molti, maschiacci addirittura.
In Donizetti c'è – oltre il presagio tragico più che di morte fisica di morte dell'anima – una lunga nota elegiaca che evoca il Tasso e Virgilio.
Le lacrime delle cose delle anime dei cuori.
Il pianto dell'usignolo.
Nella mia infanzia e giovinezza io mi sono impastato di donizettismo. 1897.
Centenario della nascita.
Fiasco delle opere perché date in modo ritenuto indegno.
Fischi e perfino volo di sedie.
Un trionfo il concerto di Joachim Piatti Melba.
Vi hanno portato anche me.
Naturalmente poco ricordo perché poco avrò capito.
Mi aveva fatto un'impressione enorme Joachim anche per il nome: come di un mago.
Nel 1951 (al 18 luglio) è stato il cinquantenario della morte di Alfredo Piatti – usignolo o capinero del violoncello –.
A sei-sette anni suonava in orchestra.
Una sera lo prese il sonno e fece un tonfo il bergamasco Mozartino del violoncello.
Dall'alone donizettiano di mio nonno io passavo a quello donizettiano di casa Scotti.
1897-98.

Nel grande salone baronale che dall'Alta Città allarga l'occhio sull'infinita pianura c'era ancora il piano a coda dove Giovannina Basoni si accompagnava o si faceva accompagnare cantando le divine melodie accanto alla poltrona dove il maestro stava sprofondato.
Ai miei tempi una giovane nipote dell'angelo guardiano del Maestro
– anch'essa Giovannina (Ninì) – cantava angelicamente melodie donizettiane da un vecchio maestro che aveva conosciuto Donizetti.
Io vivevo in un mondo di fiabe.
Giovannino, incantato dalla bellezza di natura e d'arte, mano nella mano di una giovane vivace sorella della cantatrice, il mio spirito fioriva di paradiso.
Il destino mi riservava d'assistere al centenario della morte di Donizzetti.
Credo che la "prima" di apertura della celebrazione non abbia mai visto una accolta di bergamaschi (anzitutto bergamasche) parimenti in bellezza.
Un teatro da fare invidia alle capitali.
Il "Poliuto" è stato diretto (oltre la "Messa" e la "Bettly" e "Il Campanello") da Gianandrea Gavazzeni uno dei più bei bergamaschi d'oggi per spiritualità e aristocrazia al quale – come Franco Abbiati da Verdello (Verdeau-les-Bains) – non disgrada la maschia aperta sapida un po' rocciosa popolanità del tipo bergamasco.
Quando Gavazzeni parla di Donizetti non tralascia mai di rilevare la influenza su Gaetano della terra nativa – delle femminee colline, del dato "monte e macigno" (Prealpi e Alpi), dell'occhiata di Dio che è la pianura, dei verdi infiniti, dei nastri fiumani, dei canti "paesani" e "montanini", del vino arrubinato, del carattere a tutto rilievo dei popolani, delle risate, dei sottintesi, degli istinti, delle premeditazioni provinciali e borghigiane, degli estri, delle scarpe grosse e del cervello fino "a la moda di montagnù", nel prisma fisiopsichico insomma per il quale i più quintessenziati poeti di Francia usano la diadi "masques et bergamasques".
Prodigi favolosi di una terra che fu madre al Caravaggio, al Donizetti, al Tasso.
(Già. Torquato diceva d'essere tanto bergamasco che poteva anche dirsi di Napoli o di Sorrento, tanto sbergamaschizzarlo era impossibile).

* * *

Medaglioni di uomini di Bergamo. Giuliano Donati Petteni.
Un valoroso della guerra e della vita, un delicato poeta, un critico di letture e musica, sapiente e originale, un figlio che onorò la piccola patria e l'Italia".

* * *

GIUSEPPE MAZZA "Ol Felipo…".

"Negli occhi ingenui e u po' incantati sete di bellezze naturali.
E nel cuore lacrime per stridenza fra l'agognato volo dell'allodola che in aria spazia e trilla e la vita un po' da pipistrello nel fondaco e nell'ufficetto burocratico.
Donde alla poesia del Felipo le note del valor sociale, le lacrime, il sangue avvelenato che tessono la questione sociale nell'umanità vissuta anche se aliena da scientificismo di teorie e di rivoluzionarismo di prassi.
Il panorama poetico del Felipo ha due poli: il populismo e il suo cuore".

* * *

Poeta RENZO AVOGADRI "Rasghì"

"L'Avogadri non è poeta dotto.
È un poeta tout court.
La sua sintesi è in suo verso (della pagina) pensà, grignà e pians anche de spess…
Si, piangere anche se il nostro Rasghì come tanti e specie i poeti libera le lacrime le quali rendono le sue parole sapide d'amaritudine, di malinconia e di saggezza".

* * *

ANTONIO LOCATELLI

"Non era uno di noi.
Né nostro era.
Ma un semidio esiliato in terra: un semidio riassunto in cielo fra gli eroi.
La sua anima di dominatore dei monti, del mare, del cielo, una cosa sola non poteva patire: di essere rattrappita nella gabbia della piccola vita.
I suoi occhi fermi e sereni erano colmi di lontananza infinita e della divina chiarità di chi è da sempre lontano, di chi è da sempre assente dalle piccole cose e dalla piccola gente del mondo mondano.
Fu – il puro eroe – una sola sostanza di monte di cielo di sole.
Come le montagne ebbe i piedi nel piano e il capo nel cielo di Dio.
Donde a Lui la mistica dell'azione e la mistica dell'ideale che gli davano quel suo volto di lontananza semidivino: onde la vita attiva – battaglie in tutte le trincee della guerra e della pace –: e tutta la sua vita intrisa nell'aria rarefatta delle altitudini irrespirabile ai piccoli uomini.
Sempre saldo nel reale Egli attinge del capo i cieli ideali: savio e sapiente nei consigli della Nazione: podestà d'esempio nella cara piccola Patria: poeta della penna e del pennello: argonauta di tutti i peripli: Orfeo del pericolo: addomesticatore della morte: sempre vittorioso Ulisse di tutti i ritorni.
E ogni notte lo rimpatria al seno di mamma alle braccia della sorellina: fino al nuovissimo bando che si chiama Lekenmti: battaglia morte apoteosi.
Così nel cielo d'Italia, è una nuova costellazione: le tre medaglie di Antonio Locatelli: tre stelle: per la gloria d'Italia per la resurrezione d'Italia per la pace d'Italia e di tutti gli uomini di buona volontà".

* * *

Angelo Ubiali nella commemorazione del socio Ubaldo Riva tenuta nell'Ateneo ricorda che "Riva entrò totalmente nella sua città e fra la sua gente: come uomo, come legisperito, come artista". E diventò anche l'oratore per antonomasia della città e della provincia. Cita l'oratoria di Riva per richiamare anche su di essa i valori letterari per la sua costruzione ricchissima in parole e immagini, per il caldo fremito della sua popolarità, per il va-

lore del contenuto che arrivava qualche volta all'estensione e alla carica del saggio costruzione.

Anche per il Riva il mestiere dello scrittore fu un secondo e forse un terzo mestiere: che veniva dopo gli impegni della famiglia e della professione. Non si è mai posto neppure il problema se per lui era meglio fare il saggista, il narratore, il poeta. Per lui ogni espressione d'arte era valida. L'importante che fosse il documento dell'intelligenza e della commozione dell'uomo.Ogni realtà espressa doveva avere il marchio dell'uomo che trasfigura la realtà nella gioia o nel pianto, nel sorriso o nel turbamento.

Un problema che lascia perplessi sull'attività di Ubaldo Riva: egli è maggiormente valido come poeta o come narratore? Domani resterà il Riva di *Passatismi* o quello di *Scarponate*? Potrebbero sembrare domande inutili, quasi fuori posto. Invece per il critico non lo sono più anche perché negli ultimi anni si parlò molto del Riva poeta e assai poco del Riva narratore. Certamente il Riva poeta ha lasciato testi esemplari con poesie da antologia. Resterà un poeta a cui ci si dovrà rifare per una certa tematica della sua lirica e per quel suo caratteristico modo di espressione lirica che lo fissa di originalità. Ma il narratore Riva forse è quello che maggiormente si è garantito un posto nella storia della letteratura italiana, almeno per un libro entrato a far parte dei migliori scritti in Italia sulle vicende della prima guerra mondiale.

Scarponate, pubblicato nel 1930, che era stato preceduto da un libro di liriche *La canzone dell'Alpino* del 1921 e seguito da libri che hanno ripetuto i motivi cari al Riva soldato con la penna nera come *Di guerra e di Pace*, liriche del 1934 e *Gli alpini son fatti così*, prose del 1935. *Scarponate* per la bellezza della prosa e l'efficacia del racconto può stare degnamente accanto al *Kobilek* di Ardengo Soffici, a *Scarpe al Sole* di Paolo Monelli, al nostro *Purgatorio* di Antonio Baldini. Quella del Riva è una narrativa spiccia, spontanea, aderente alla realtà dei fatti che ricostruisce con semplicità quasi biblica, e nella quale cammina fresca la più bella poesia.

Il commento più efficace a *Scarponate* l'ha scritto lo stesso Riva con gli *Alpini son fatti così* nel quale si tenta addirittura di dare una filosofia sia pure candidamente pragmatica al soldato e all'uomo della penna nera a al regno delle sue imprese guerresche, la montagna.

Il libro di prosa più conturbante è *Io e pecora mio*…, è l'autobiografia del Riva scritta in chiave pirandelliana; nel libro c'è un susseguirsi di confessioni tenere e violente, di passioni e di sogni, di fantasie e di realtà sulle quali domina umorismo, ironia, sarcasmo, malinconia, tristezza, ribellione, idillio, sereno appello ai valori della famiglia.

Per le sue prose bergamasche, Riva ha inventato il nome *Bergamascherie* in esse è condensato tutto l'amore per la sua terra.

Su tratta di medaglioni di personaggi nobili della cultura e in guerra, da Giuliano Donati Petteni ad Antonio Locatelli, ai poeti della gloriosa tradizione locale, alle vicende gloriose e sofferte degli incontri forensi: una galleria di omaggio alla piccola patria e ai suoi figlioli più illustri.

Nei documenti della poesia, il primo posto va certamente al libro *Passa-*

tismi. In esso c'è già tutta l'argomentazione lirica del Riva: la guerra, gli alpini, i paesaggi, la passione, la musica, gli incantamenti della famiglia, i rifugi casalinghi dopo le evasioni, le innocenze e le scaltrezze della fanciullezza e della giovinezza.

L'opera è frutto di ricerche, di studi pubblicati nel periodo 1952/62 sulla rivista "La Scala" che era diretta e curata da Mario Abbiati che, come noto, era il critico musicale del "Corriere della sera". I *Sette Saggi* comprendono: *La musica di Edgard Poe, La musica di Rimbaud*, *Michiewiez e la musica*, *La musica in "Mirella"di Mistral*; *La musica nelle poesie di Salvatore Di Giacomo, La musica nel "Libro segreto" di Gabriele D'Annunzio.* Nella splendida presentazione di tale libro, Gianandrea Gavazzeni ricorda che nelle raccolte poetiche di Ubaldo Riva il musicismo è una prima componente non occasionale e neppure esornativa, entra bensì nel contesto dei temi poetici, delle occasioni di far poesia. Infatti la passione e la frequentazione alla musica era assidua e schietta, non certo viziata da comportamenti esterni o da compiacenze di società. Scrive Gianandrea Gavazzeni che riaprendo le raccolte poetiche di Ubaldo Riva ritrova i luoghi e gli spunti della passione per la musica e delle abitudini di ascolto. Osserva che la prima raccolta di poesie, *Passatismi*, è dello stesso tempo in cui Eugenio Montale dava alle stampe *Ossi di Seppia.*

E già nella prima parte, ancora in moto pendolare tra residui carducciani e alzate di tono dovute all'immancabile omaggio al divo Gabriele, troviamo un sonetto (1907) dedicato al pianista fanciullo Miecio Horzowski che stupiva le sale d'Europa con il prodigioso pianismo infantile. Avanti negli anni, mentre proseguono le esperienze verso forme metriche e scelte lessicali sempre più libere e ormai sciolte da riferimenti classicistici, il musicismo interviene nella poesia con insistenze denuncianti il rilievo e la necessità della presenza tematica. Si vedano nel volume *A tre quarti di secolo* (1963) i richiami francesi, sempre la *douce France*, nella cultura di Riva, nei suoi immaginosi perseguimenti, nelle suggestioni sonore. Ed ecco per Debussy dal poema sinfonico *La Mer*, il *Dialogue du vent de la mer*, il *Jeux des vagues*, il *Pelleas et Melisande*, *La suite bergamasque*.

E per Gabriele Faurè, la Suite del balletto *Masques et bergamasques*, dove, e per Debussy e per Faurè (come sarà anche per l'amico di Proust, Rhainald Hann, con una *Nuit bergamasque*) all'aggancio alla nostra città è soltanto legato ad immagini di poesia verlaniana, senza altra motivazione. Lo stesso vale per queste ispirazioni di Riva sempre ancorate ai suoi poeti di Francia. Altre musiche, altri musicisti nuovi in quegli anni, come Orf per i *Carmina Burana* e prima Honegger con il clamoroso *Pacific 231*, il Ravel del *Bolero*, trovarono lo scatto di rispondenza e di risonanza poetica nel duplice timbro di parole e suono che scuote la fantasia di Riva. Nomi di musiche e di musicisti che ricorrono nelle raccolte del 1960 e del 1961: *Versi di romanzo* e *70 x 70.* Così dalle stagioni vivaldiane ai Lieder di Schubert è sempre il musicismo ad alimentare il desiderio inventivo. Hanno un tema in comune: cioè quanto, di quel musicismo prediletto dal poeta penetra in uno scrittore, e quanto ne deriva all'espressione poetica e letteraria. Ed ecco

Baudelaire, il prediletto, forse il più vicino alla Musica quale categoria delle Arti, stante il suono, le scelte verbali, i ritmi metrici. Insieme a quelle voci strumentali, che trascorrono talvolta quasi sussurrate, dal vento, dagli alberi, dagli uccelli; voci risonanti nelle lontananze foniche, nell'eco boschiva. E poi il Mistral di Mirella, Edgar Poe, Salvatore di Giacomo, per la musica dei valori melici che stanno tra l'arietta settecentesca e il melos popolare; Arthur Rimbaud passato al microscopio per captare ogni minimo riferimento alla musica: sempre in senso translato, nell'astrazione ideale e nella precisione della parola, tra follia e razionalità volontaria.

Infine il *Libro Segreto* dannunziano. Era avvenuta nella critica letteraria l'esplorazione d'ombra, per il D'Annunzio che va dalla *Contemplazione della Morte*, a certe *Faville* attraverso la licenza della *Leda senza cigno* e il *Notturno* (soprattutto), fino appunto al *Libro Segreto* (Emilio Cecchi e Giuseppe De Robertis).

L'idea musicale vi ebbe gran parte nella matura e poi ultima esperienza di D'Annunzio; oltre allo spazio occupato prima, dalla musica identificata in Opere e in Compositori, e in tutto ciò che la Musica ha rappresentato nella vita culturale dannunziana.

Non poteva mancare negli scritti tra musica e letteratura di Ubaldo Riva un capitolo sul tema dannunziano, esso resta affidato alle impressioni di un poeta, ai fantasmi erratici della suggestione poetica.

LINO LAZZARI

DUE PITTORI BERGAMASCHI INTERPRETI DELL'ARTE MODERNA: ARTURO BONFANTI E LUIGI SCARPANTI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 15 dicembre 1999

I valori dell'arte pittorica moderna

> "Bisogna lanciarsi anima e corpo in una lotta per dar vita a un'arte nuova. Lottare contro tutte le scuole, senza distinzione alcuna, non per denigrarle ma, piuttosto, per affrontare l'ambiente e la mentalità ufficiale del campo artistico. Lottare ancora di più gli impressionisti, i neo-impressionisti, il vecchio e il nuovo pubblico (dei "salons"), per attaccarsi alle più forti astrazioni (cromatiche). Fare quanto oggi è proibito, e ricostruire più o meno felicemente il nostro universo, senza paura di esagerare, ma con la volontà di giungere anche all'esagerazione. Imparare, e imparare di nuovo e, dopo avere appreso, apprendere ancora e sempre. Vincere tutte le nostre timidezze e le nostre indecisioni, senza aver paura di cadere nel ridicolo. Dinanzi al cavalletto il pittore non sarà più lo schiavo del passato o del presente, della natura esteriore o del suo vicino, ma deve essere capace di essere lui, ancora e sempre lui".

A suggerire queste indicazioni agli artisti suoi contemporanei con accenti che, a prima vista sembrano oltremodo rivoluzionari è il pittore Paul Gauguin, vissuto a cavallo di questi due ultimi due secoli: nacque a Parigi nel 1848 e morì nelle isole Marchesi nel 1903.[1]

Possiamo chiederci da che cosa venne mosso il pittore parigino per esprimersi in questo modo; quali ideali egli si proponesse con questa "lotta per dar vita a un'arte nuova".

Nell'esaminare attentamente il suo pensiero ci si accorge che la tradizione in pittura ai tempi di Gauguin ha già fatto il suo tempo, e che all'orizzonte compare il sorgere di quell'arte che i critici definiranno "arte moderna", con il passare degli anni studiata e realizzata "senza paura di esagerare, ma con la volontà di giungere anche all'esagerazione".[2] E a tale riguardo lo studioso John Rawald scrive:

> "La lotta di cui si faceva araldo Paul Gauguin doveva condurre a risultati inattesi. Del resto, una tale lotta era già stata iniziata anche da Cézanne, Seurat, Van Gogh, e da Toulouse-Lautrec. E, in seguito, essa sarà perseguita da gio-

[1] JOHN RAWALD, *La storia dell'impressionismo*, New York 1961.
[2] *Ibid.*

> vani artisti, da uomini nuovi, quali Picasso, Matisse e molti altri ancora, i quali si muoveranno a partire dal punto preciso in cui i loro predecessori si erano fermati, dopo vicende e tentativi a volte dolorosi. Ancora una volta la storia confermava che le date della sua evoluzione non sono incise sulle pietre tombali ma, piuttosto, su quelle miliari poste lungo le strade che ogni artista deve percorrere. La data del 1886 costituisce il simbolo che annuncia la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra".

Il riferimento di Rewald all'anno 1886 è di particolare importanza in rapporto anche a quanto diceva Gauguin nel testo sopra citato "Bisogna lottare contro tutte le scuole, lottare ancora di più gli impressionisti e i neoimpressionisti". Ci troviamo, infatti, nel periodo in cui gli impressionisti, con la loro mostra a Parigi nel 1886 appunto, concludono il loro specifico ciclo artistico considerato decisivo per lo sviluppo dell'arte moderna.

L'impressionismo (la corrente pittorica che si sviluppò in Francia tra il 1867 e il 1886 per una pittura dal vero fondata sull'impressione individuale di fronte al soggetto, qualunque esso fosse, e che ebbe come esponenti artisti di grande fama quali, per esempio, Monet, Pissarro, Renoir, ecc.) non fu una corrente a sé stante, bensì l'inizio di una evoluzione che si rese assolutamente necessaria e indispensabile. Tale evoluzione è di facile riscontro in quegli artisti che pian piano ebbero a realizzare concezioni più teoriche che non l'impressionismo il quale, per la verità, una formulazione teorica della corrente, o del movimento in quanto tale, non l'aveva. I pittori impressionisti, osservano i critici, "non hanno mai assunto atteggiamenti intellettualistici non hanno mai lasciato una teoria, ma hanno tutto fondato sulla pratica pittorica"[3]. Cézanne, infatti, dirà di voler "solidificare" l'impressionismo per la ricerca di una sintesi formale di massima essenzialità. Ostacoli Cézanne ne ebbe ad incontrare parecchi. È il naturale destino degli innovatori, e il suo nuovo modo di concepire la pittura non era da tutti condivisa, soprattutto dagli artisti impressionisti, ed è logico, tanto che Monet con difficoltà accettava le opere di Cézanne da esporre in mostre riservate al suo gruppo, definendo Cézanne un "girbouilleur" cioè uno "scarabocchiatore". Come tutti ricorderanno, uno di questi "scarabocchi" di Cézanne, il dipinto con natura morta dal titolo "Rideau, cruchon e compotier" è stato venduto il 10 maggio del 1999 all'asta di Sothebi's di New York per la sbalorditiva somma di 60 milioni di dollari, pari a 108 miliardi di lire italiane. Ecco come si rivalutano, con il passere del tempo, le opere dei grandi artisti. Altro che "scarabocchi".

Ai nostri occhi, e la storia rende merito a quanti per davvero sono riusciti ad acquistarselo nonostante le contrarietà, Cézanne appare come il primo artista fra tutti capace di trovare per la pittura una nuova funzione, "quella di costruire – asseriscono gli esperti – una realtà propria, retta da proprie leggi di forma, indipendentemente dal dato naturale ed emotivo, principio che è alla base di tutti gli sviluppi della pittura moderna".[4]

[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

Come si è potuto notare, l'anno 1886 fu particolarmente importante per lo sviluppo dell'arte pittorica. È in questo anno infatti che si segnala – secondo quanto scrive Jean Leymarie – "la disgregazione dell'impressionismo, espressione finale del realismo e la nascita di un movimento antagonista che il poeta Moréas, nel suo manifesto del 18 settembre, propone di chiamare 'simbolismo'. La formula base è questa: 'vestire l'idea di una forma sensibile'. I pittori non mirano più alla rappresentazione diretta del mondo esterno attraverso l'illusione dell'immagine, ma piuttosto a suggerire il proprio mondo fantastico attraverso l'illusione del simbolo e la splendida veste della forma decorativa. Linea e colori affermano simultaneamente il loro potere espressivo e diventano equivalenti 'astratti' della sensazione. Ci troviamo di fronte alla svolta più importante dell'arte moderna: il rovesciamento della visione empirica. e puramente oculare che si seguiva sin dal Rinascimento".[5]

Tra questi artisti si inseriscono con autorità Paul Gauguin e Cézanne, dei quali si è detto. Prima però di trattare in esplicito l'arte moderna nel suo significato e nei suoi valori, è necessario considerare un aspetto molto importante dell'arte in quanto tale e, nel nostro specifico caso, l'arte pittorica. Essa appartiene a tutte le discipline culturali che interessano lo sviluppo umanistico del singolo individuo e della società, quali la letteratura per esempio, la musica, le scienze speculative e pratiche, ecc. L'evoluzione dell'arte è in rapporto alla cultura stessa, ed è una evoluzione naturale poiché le esperienze del passato costituiscono la pista di lancio per i nuovi progressi. Oggi la cultura in quanto tale e quindi anche l'arte, non sarebbe giunta agli altissimi livelli di progresso così come noi oggi possiamo costatare senza il patrimonio ricevuto in eredità dal passato, nella certezza assoluta che altri traguardi ancor più perfetti e proficui di quelli contemporanei si raggiungeranno negli anni a venire. Si deve pertanto concludere, e questo mi sembra lapalissiano, che l'arte moderna non esisterebbe se non ci fosse stato il supporto dell'arte antica, all'origine con i geroglifici, poi le espressioni figurative dei primi secoli fino alle stupende interpretazioni che sfociarono nel Rinascimento e, quindi, le innovazioni proposte dalle correnti fine secolo XIX e l'intero secolo XX.

Gauguin, come abbiamo riferito, se sosteneva che bisognava lottare "contro tutte le scuole senza distinzione alcuna", aggiungeva però che questo non era per "denigrarle"[6]. Tale affermazione contiene sì un'idea rivoluzionaria ma, nello stesso tempo, anche una raccomandazione di indiscutibile valore: un conto è la lotta, la quale può attuarsi tanto in campo ideologico come in quello pratico, qualora vengano attuate delle innovazioni (nel nostro caso il campo della pittura); un conto è la distruzione. Con l'avvento della pittura moderna in certo senso si è ingaggiata una lotta con la mentalità e il modo di fare degli antichi pittori e maestri, ma delle loro opere e delle loro conquiste sul piano dell'arte e dei valori intrinseci dell'arte, nulla si è distrutto. Al contrario, questi maestri rimangono tuttora, e sempre rimarranno vivi capisaldi

[5] *Enciclopedia Universale dell'Arte,* De Agostini 1981.
[6] *Ibid.*

dell'arte pittorica, coloro ai quali ogni pittore che aspira a diventare artista, dovrà necessariamente ricorrere per apprendere i fondamenti indispensabili allo sviluppo del suo genio e della sua personalità, senza tuttavia manifestarsi pedissequo imitatore. È solo così che uno può dirsi "bravo" artista poiché solo così, come afferma ancora Gauguin, "davanti al suo cavalletto il pittore non sarà più lo schiavo del passato e del presente, della natura esteriore e del suo vicino, per essere capace di essere lui, ancora e sempre lui".[7]

D'altra parte qualsiasi genio che tale si manifesta in qualsiasi disciplina e che si rende autore di importanti evoluzioni della cultura e della scienza non può assolutamente fare a meno dei principi che la tradizione ha istituito con l'esperienza e lo studio. Può un letterato abolire l'alfabeto o le leggi che regolano la composizione fra lettera e lettera, fra parola e parola? Può un musicista disconoscere l'importanza delle note musicali, un architetto le rigide norme della statica e della dinamica, un matematico o uno scienziato di astronautica le semplici regole dell'aritmetica, e così via? Lo stesso avviene per l'arte pittorica la quale attualmente, e qui lo ripetiamo, può dire di essere giunta alla maturità della sua espressione grazie ai graduali sviluppi che si sono avuti nei tempi passati.

L'impressionismo non è quindi la fonte dell'arte moderna, come alcuni credono o vogliono far credere, bensì una corrente che ha permesso di realizzare una evoluzione maggiormente consona alla cultura coeva poiché, a mio personale giudizio, già Michelangelo da Caravaggio (Michelangelo Merisi 1573-1610) con il suo realismo e l'innovazione dei forti e violenti contrasti fra luci e ombre, segna un positivo distacco dal Rinascimento e dà inizio a nuove correnti pittoriche che finiranno poi, per rivalsa o meno, per sfociare nell'impressionismo e da questo al post-impressionismo.

Vi è pertanto un concatenamento che potremmo definire naturale fra stilemi e stilemi poiché, come è pacifico, con la cultura è l'uomo che si evolve. E sappiamo benissimo che l'uomo è per natura sua rivolto alla conoscenza e alla conquista della verità, la quale si raggiunge per gradi ed è da considerarsi infinita perché infinita è per davvero. Essa, infatti, proviene, partecipa e alla fine, vale a dire al termine dei secoli terreni, si concluderà o verrà assorbita dalla verità assoluta, quella che si identifica nella verità divina. Per il momento, tuttavia, di tale verità l'uomo viene in possesso solo per gradi e in modo del tutto relativo.

Nella conquista graduale della verità si inserisce appunto anche il concetto dell'arte moderna attraverso le sue mille e mille sfaccettature che sono andate manifestandosi con rapidità eccezionale e crescente fin ai nostri giorni, in particolare nel secolo scorso ma soprattutto in questo nostro secolo XX, sia in Europa, come in altri continenti, l'America in primo luogo. Tale sviluppo, da identificarsi nelle correnti pittoriche moderne, è qui impossibile trattare in modo dettagliato, esauriente e completo. Ci è sufficiente soffermarci sui principi essenziali che caratterizzano l'arte moderna. Ma prima di tutto è

[7] *Ibid.*

necessaria una importante distinzione, quella cioè che riguarda l'arte contemporanea e l'arte moderna, allo scopo di non cadere in facili confusioni.

Arte contemporanea e arte moderna non sono da identificarsi. Infatti arte contemporanea è l'arte che si riferisce alle espressioni della tradizione passata cui fa riferimento con le sue opere l'artista, anche se vivente nel nostro tempo; arte moderna, invece, è quella che si riferisce ad un particolare atteggiamento dell'artista e, precisamente, alla sua volontà di adeguare la propria opera, alla cultura, al pensiero, all'attualità del tempo corrente, in quanto tali realtà si distinguono da quelle tradizionali. Così potrà dirsi "contemporanea", ma non "moderna", l'opera di un artista che definiamo "accademico". Quindi è più specifico e consono attribuire il termine di "moderno" anche ad un'opera realizzata da un artista del passato quando è evidente il distacco dalla tradizione. Nonostante ciò bisogna fare molta attenzione all'uso di questi termini, contemporaneo e moderno, poiché quando si dice "moderno" non significa che una simile definizione implichi necessariamente una caratteristica di stile, bensì soltanto un significato di attualità. Di conseguenza, pur con le dovute specificazioni qui richiamate, non si vuol tracciare una netta divisione tra l'arte del presente e quella del passato.

Di fatto tra arte contemporanea e arte moderna esiste solo una distinzione e non una divisione, e questo perché esse non siano tra loro identificate. Giustamente lo studioso Josef Hodin al riguardo scrive:

> "È vero che l'arte moderna vuole differenziarsi nettamente dall'arte occidentale degli ultimi quattro secoli dominata dagli ideali classici del Rinascimento, ma è anche vero che, in compenso, l'arte-moderna rivendica il diritto di allacciarsi storicamente non importa a quale tradizione, anche molto remota, come per esempio l'arte preistorica e quella dei popoli primitivi. E benché possa accettarsi una distinzione teorica fra l'arte moderna e quella del passato, è tuttavia chiaro che, nel secolo scorso, ha avuto luogo una trasformazione profonda della concezione, della funzione e dei modi operativi dell'arte. M. Deri colloca la cesura al principio del secolo XIX, indicando nel neo-classicismo l'ultima fase di un ciclo storico che incomincia col barocco e seguita nel rococò, e vede un nuovo ciclo svilupparsi fino al 1825 circa"[8].

Interessante sarebbe, a questo punto, l'esame dettagliato dei movimenti e delle correnti artistiche che diedero sviluppo all'arte moderna, quali il neo-impressionismo, il simbolismo, il fauvismo, il cubismo, il dadaismo, il surrealismo, il futurismo, per citarne solo alcuni, ma tutto ciò richiederebbe un saggio che, per il momento, non ci è permesso. Si tratta di una argomentazione per nulla esauribile in poche parole e in breve spazio di tempo, per cui ci è sufficiente soffermare la nostra attenzione ad alcuni brevi accenni, incompleti pure loro, su quanto avvenne in Italia a partire dagli anni successivi alla prima guerra mondiale.

L'inizio di una reazione "classicista", come la definiscono gli esperti, si

[8] *Ibid.*

ebbe a Roma tra il 1919 e il 1921 con la rivista "Valori plastici", la quale ebbe particolare influenza sul gruppo denominato "del Novecento" formatosi a Milano nel 1922. A tale gruppo fecero parte anche Achille Funi e Mario Sironi, artisti ben noti pure nella nostra città di Bergamo, e che ebbe nel comitato direttivo un altro pittore di "casa" bergamasca, Arturo Tosi.

Negli anni Trenta si giunge alla pubblicazione del primo manifesto dell'astrattismo italiano in occasione della prima mostra collettiva a Milano, presso la Galleria del Milione, dei pittori astratti, in cui si afferma:

> "arte astratta è il portato della vita moderna, di una vita rivoluzionariamente nuova, che va dalla concezione della casa dell'uomo alle leggi che governano la sua vita in comunità, quella che ha sgomberato il terreno da certi paraventi canonizzati sotto il nome di tradizione, ma che la realtà ci ha dimostrato non essere la pigra sottomissione ad un andazzo accettato a priori senza entusiasmo né passione"[9].

Il manifesto poi così proseguiva:

> "Non c'è questione di lite intellettuale, né di torre d'avorio, né di rivoluzione brutale che faccia tavola rasa di ogni esperienza civile. Al contrario, noi siamo i più irriducibili avversari di tutto questo, perché compresi della necessità di trovare lo stile che marci nella storia con passo proprio"[10].

È interessante notare come gli artisti firmatari di questo manifesto dichiarino apertamente che non è loro intenzione fare "tavola rasa di ogni esperienza civile", anzi, come a tutto questo essi si oppongano quali "irriducibili avversari", a conferma proprio di quanto qui sopra in precedenza da noi ricordato. L'arte moderna, qualunque debbano essere le correnti con le quali si esprime e si manifesta, non può né intende distruggere i valori artistici del passato, bensì orientarsi con decisione e con innovazioni verso la scoperta di uno "stile che marci nella storia con passo proprio".

Sempre negli anni Trenta sorge poi a Milano un gruppo che si allinea al manifesto "Dinamismo e forza muscolare" (elaborato da Aligi Sassu e Bruno Munari), il quale riprende alcuni motivi propri del futurismo. Di questo gruppo fece parte anche il nostro concittadino Giacomo Manzù insieme a vari altri artisti, fra i quali Fiorenzo Tomea e Renato Birolli.

E nei confronti di questi artisti così ne illustrò gli ideali il critico d'arte Edoardo Persico:

> "La passione di uomini come Del Bon, Spilimbergo, Sassu, Birolli, è la conferma che nuove generazioni sapranno imporre all'arte italiana uno stile veramente europeo. Un rinnovamento dovrà consistere in un nuovo atteggiamento morale dei giovani, e si avrà una pittura nuova, un nuovo contenuto dell'arte italiana, una nuova posizione di fronte ai problemi del tempo"[11].

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

Facile profezia? Rispondiamo di sì, considerando l'entusiasmo iniziale di questi artisti e gli sviluppi positivi che in seguito ebbe l'arte italiana.

Sempre nel medesimo periodo, e precisamente nel 1938, il pittore Ernesto Treccani fonda la rivista "Vita giovanile", dalla quale nascerà il periodico con la testata "Corrente di vita giovanile" e il nome del gruppo che si chiamerà appunto "Corrente".

Al termine della seconda guerra mondiale l'impulso alle espressioni e alle evoluzioni dell'arte moderna si rivela con il "Fronte nuovo delle Arti", ma non tanto per un preciso indirizzo stilistico bensì più che altro come impegno morale. Infatti, nel manifesto redatto a Venezia in data 1° ottobre 1946 e nel quale figurano undici artisti, fra cui Birolli, Guttuso, Turcato, Vedova, si legge:

> "Undici pittori italiani, sostituendo all'estetica delle forme una dialettica delle forme, intendono far convergere le loro tendenze, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere, e ciò in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teorica e aprioristica; intendono avvicinare ad una prima fase di necessità morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, le loro osservazioni assommandole come atti di vita"[12].

E anche alcuni pittori di questo "Fronte nuovo delle Arti", come Renato Guttuso, indirizzarono la loro pittura verso interessi sociali sempre più dichiarati, raggruppando soprattutto a Roma e a Milano il vasto schieramento del realismo socialista. Nel 1946 sorge a Milano il "Movimento spazialista", di cui il maggior rappresentante è il pittore e scultore astratto Lucio Fontana. È lui a redigere il "Manifesto bianco" dove vengono esposte le ragioni di un "astrattismo basato su una concezione materialistica e scientifica della realtà".[13] Sempre a Milano, poi, fondano il "Movimento dell'arte nucleare" Enrico Baj e Gianni Bertini.

Già da questi brevi accenni, fra l'altro limitati ai principali movimenti e correnti artistiche italiane, si comprende come l'arte moderna abbia costituito motivo di studio e di progresso a livello teorico, concettuale e pratico. È un dato di fatto inconfutabile e che ad un valido studioso, come Josef P. Hodin che già abbiamo citato, ha offerto l'occasione per esprimere questo apprezzabile giudizio: "L'arte moderna è uno degli agenti della profonda trasformazione nella concezione del mondo e della vita che si è operata negli ultimi tre secoli".[14]

Bergamo non è mai stata sede di particolari movimenti. I nostri artisti cittadini contemporanei però hanno sempre avuto uno sguardo di simpatia verso le evoluzioni dell'arte pittorica e, con i loro colleghi del capoluogo lombardo, hanno pure stabilito contatti personali utilissimi alla cultura che

[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*

sentivano indispensabile aggiornare in continuazione. Se leggiamo le biografie di questi nostri pittori bergamaschi, specie quelli che sono riusciti ad imporsi con autorevolezza nel corso di questo secolo Ventesimo attraverso le loro capacità e le opere da loro realizzate, troviamo che nella maggior parte essi sono stati intimi amici, oltre che ammiratori, degli artisti più famosi residenti a Milano, alcuni dei quali anche validissimi insegnanti presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Dobbiamo però dire che questi pittori di casa nostra, ad eccezione di alcuni e dei quali, fra gli scomparsi, ricorderemo soltanto Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti, hanno preferito rimanere legati al figurativo tradizionale che, per le esigenze della cultura a noi coeva, si è tradotto essenzialmente in un neo-figurativo. Le nuove generazioni, quelle che sono ormai proiettate ad operare nel Duemila, l'arte moderna la sentono e la vivono più di altri, e le espressioni pittoriche manifestate in questi ultimi anni dagli allievi della nostra Accademia Carrara di Belle Arti rivelano in modo più che evidente la propensione soprattutto verso l'astrattismo e l'informale. Non possiamo essere profeti. È comunque certo che fra i nostri giovani non mancano coloro che sono dotati di buon talento. Lasciamo al tempo l'incarico di essere giudice infallibile e obiettivo. Noi ci auguriamo che queste nuove leve portino alla nostra terra bergamasca quel prestigio che le hanno donato nei secoli passati artisti di grandissima fama. Ai quali, con i loro capolavori sopravvissuti nel tempo e che tali per sempre rimarranno, va il merito di aver contribuito a rendere famosa nel mondo come "Città d'Arte" la nostra Città di Bergamo.

Arturo Bonfanti

È il pittore che riesce in modo intelligente e meraviglioso a realizzare l'arte moderna nella sua più completa accezione; l'artista che ha suscitato interesse negli studiosi, nei critici e nel pubblico più qualificato; il maestro che rimarrà inimitabile per la sua specifica personalità ma dal quale i giovani pittori possono apprendere i fondamenti di una interpretatività libera da ogni schema del passato ma estremamente rigorosa nella sua realizzazione.

Nato a Bergamo il 24 maggio 1905, Arturo Bonfanti a partire dal 1924 frequenta la nostra Scuola d'Arte "Andrea Fantoni" e segue l'apprendistato sotto la guida di un eccellente maestro, il pittore Angiolo Alebardi, un artista di indiscusso valore che lo portò ad espressioni figurative già staccate da un accademismo tradizionale e più che mai orientato verso le nuove concezioni della pittura in chiave evolutiva. È sufficiente, a tale riguardo, osservare i dipinti di Arturo Bonfanti degli anni Trenta dove si notano i tentativi, anche se non ancora ben definiti, di una evasione che, alla fine, si rivelerà completamente innovativa e unica nel suo genere.

Nel 1926 Arturo Bonfanti si trasferisce a Milano, dove si dedica all'arte grafica e applicata, e ritorna poi a Bergamo con la famiglia durante la se-

conda guerra mondiale. Dal 1946 iniziano i suoi viaggi all'estero: Parigi, Zurigo, Londra, Lione, città nelle quali stringe amicizia con artisti famosi, quali Schneider, Bill, Nicholson, Pasmore, ecc. L'anno seguente, nel 1947 appunto, egli perviene a quella che sarà la sua eccezionale "scoperta", se cosi possiamo definirla, cioè l'astrazione geometrica. Nel 1959, a distanza di ben 32 anni dalla sua prima mostra personale tenuta precisamente nel 1927 alla Galleria Permanente, presenta la sua seconda rassegna a Bergamo presso la Galleria Lorenzelli. Seguono poi altre sue esposizioni in Italia e all'estero, fra le quali la XXXIV Biennale di Venezia con sale personali, la IX Quadriennale di Roma e la X Biennale di Sao Paulo do Brazil. Il 21 gennaio 1978 Arturo Bonfanti muore nella sua abitazione a Bergamo in seguito ad un improvviso malore. Aveva 73 anni.

Arturo Bonfanti vive il periodo della nascita e dell'evolversi in Italia delle moderne correnti pittoriche di cui abbiamo qui sopra riferito; se ne interessa a fondo; le studia dettagliatamente e, alla fine, si dedica con tutte le sue ammirevoli capacità creative e la sua brillante intelligenza a quell'espressione pittorica che viene precisamente definita "astrazione geometrica". Su questa innovazione artistica nell'ambito della pittura moderna si sono soffermati con i loro studi e le loro riflessioni critici e teorici dell'arte, sia Italiani che stranieri, illustrandone a fondo i concetti intrinseci rappresentati, ed esaltando quei valori .che fanno di questo artista bergamasco una delle figure più qualificate in campo nazionale e internazionale. E giustamente lo studioso svizzero Willy Rotzel in un suo saggio 14 del 1979, applica a Bonfanti la dichiarazione fatta da Albrecht Durer addirittura nel 1500: "Se un artista dimostrerà il suo fine con la geometria e renderà manifesta la verità fondamentale, a lui tutto il mondo dovrà credere". E così egli aggiunge a commento:

> "Questa splendida e profetica dichiarazione sembra tagliata su misura per Arturo Bonfanti. L'elogio del geometrico fatto da Durer non è riferito infatti al calcolatore inespressivo, al computer umano, ma piuttosto ad un osservatore del mondo, a un uomo di fervida immaginazione artistica che – secondo le sue parole – sia "ricco di forma internamente".

A nostro avviso la citata espressione di Albrecht Durer "ricco di forma internamente" va riferita al concetto di "forma" nell'ambito artistico, cioè il modo con il quale nell'opera d'arte viene espresso il contenuto. Chiaro che tale "contenuto" non può improvvisarsi, bensì deve essere concepito internamente dall'artista prima e durante la realizzazione della sua opera perché questa diventi autentico messaggio di poesia nell'esaltazione dei valori spirituali dell'uomo attraverso immagini convincenti anche se non di immediata comprensione da parte dell'osservatore. E che le opere di Arturo Bonfanti, per essere comprese nell'interezza del loro contenuto, richiedano magari lunghi tempi di riflessione, non è problema che ci possa angustiare. Al contrario esso diventa uno stimolo per la nostra stessa intelligenza perché si addentri sempre più nella conoscenza di tali contenuti. Lo scrittore Dino Buzzati parlando di Bonfanti e delle sue opere scrive:

> "Per giudicare con coscienza quadri del genere bisognerebbe tenerseli appesi a domicilio per almeno un mese. È questa la prova del fuoco per tutti i dipinti, ma specialmente per gli astratti. Ce ne sono di quelli che dopo una prolungata coabitazione cominciano a parlare, e di giorno in giorno acquistano vita; altri, che a prima vista entusiasmavano, ben presto appassiscono e si vuotano. I migliori di Bonfanti penso appartengano alla prima categoria".

Da qui si comprende come le opere di Bonfanti abbiano bisogno di una "sedimentazione" da parte di quanti le vogliono comprendere a fondo e, a fondo, captarne la preziosità del linguaggio e del contenuto.

Per meglio comprendere il concetto di "astrazione geometrica" posto in atto da Arturo Bonfanti, ci vengono in aiuto queste considerazioni di Mondrian:

> "Come pura rappresentazione dello spirito, l'arte si esprimerà in una forma estetica purificata, cioè astratta. L'artista veramente moderno percepisce l'astrazione nell'emozione del bello, riconosce coscientemente che l'emozione del bello è cosmica e universale.
> Questo riconoscimento cosciente ha per corollario la plastica astratta; l'uomo aderisce unicamente a ciò che è universale... Questa plastica nuova non dovrà ornarsi di cose che caratterizzano il particolare, cioè delle forme e dei colori naturali. Essa dovrà al contrario trovare la sua espressione nella astrazione di tutte le forme e di tutti colori, cioè della linea retta e dei colori primari nettamente definiti".

Se applichiamo questi concetti di Mondrian alle espressioni pittoriche di Bonfanti troviamo che l'artista bergamasco ha centrato il concetto preciso e univoco dell'arte astratta, dove appunto si riscontra "l'emozione cosmica e universale del bello", al di là quindi del contingente e del particolare per afferrare e trasmettere le realtà dello spirito le quali si aprono al possesso dell'infinito.

E qui prendono ragion d'essere sia la "linea retta" sia "i colori primari nettamente definiti" così come concepiti da Mondrian e che Arturo Bonfanti ha con grande intuizione personale eletto ad esclusivi "elementi" della sua "astrazione geometrica". Per lui, linea, superficie e colore, i tre pilastri sui quali si poggiano le norme per una immagine visiva, acquistano valore di essenzialità e di interdipendenza, e sono tutti e tre in funzione e in rapporto di un'unica "forma estetica purificata", per usare ancora le espressioni di Mondrian. Il "gioco" di queste linee geometriche, rette o curve che siano, che Arturo Bonfanti compone in sequenze tonali dai "colori primari nettamente definiti", danno alla superficie l'impronta dell' infinito, vale a dire dell'universalità del bello, quest'ultimo inteso come realtà concettuale.

A questo punto diventa facile per noi, spettatori e ammiratori, la comprensione dell'arte di Arturo Bonfanti. Essa è per davvero il riflesso del suo animo teso alla contemplazione della perfezione dell'assoluto seppur rappresentato in uno spazio delimitato, quello cioè della misura della tela. Ma di piccole o grandi dimensioni sia questo spazio, esso non ha ormai più

nessuna importanza. Ciò che conta è questa "pura rappresentazione dello spirito", così come afferma Mondrian dell'arte, dove la perfezione di cui si diceva è l'aspirazione primaria di ogni uomo, aspirazione universale quindi, che Arturo Bonfanti propone come ideale.

Se il concetto di perfezione esclude per se stesso ogni possibile incompletezza o impurità, l'immagine che di tale concetto vi si può maggiormente adeguare è la figura geometrica. La quale non permette sbagli di calcolo, confusione formale dei e nei soggetti rappresentati, trasposizioni illogiche di piani e di struttura, poiché tutto si basa sul calcolo aritmetico e matematico che garantisce la perfezione. Arturo Bonfanti sceglie pertanto per la sua ricerca una oggettualità dove è messo in chiara evidenza l'anelito dell'uomo alla perfezione, il desiderio di liberarsi da tutto ciò che è relativo per immergersi nell'assoluto. Ed ecco, di conseguenza, queste linee che l'artista rivolge in continuazione verso l'alto,che costruisce in figure geometriche attraverso un'armonia compositiva che nulla concede alle discordanze strutturali dell'insieme, ma che si espande fin quasi a dare l'impressione dell'infinito in uno spazio senza più restrizioni di sorta. I colori primari non si avvalgono di impasti correlativi, ma si pongono nella loro integrità pur nei loro necessari contrasti, ad indicare in certo senso una materia purificata, espressione sublime e poetica del "bello", riflesso cioè di quella bellezza che è puramente spirituale e, perciò, astratta.

Come possiamo notare, ci troviamo di fronte ad opere pittoriche che vanno studiate attentamente e contemplate a lungo, come ha affermato con saggia argomentazione il citato Dino Buzzati. Per davvero i dipinti astratti di Arturo Bonfanti "dopo un prolungata coabitazione cominciano a parlare, e di giorno in giorno acquistano vita".

E se tali dipinti "parlano", allora è necessario ascoltare il messaggio che tramite loro trasmette a noi Arturo Bonfanti: è il messaggio di una spiritualità che è dentro l'uomo stesso e che gli dona la spinta al possesso della perfezione, alla visione del bello liberato da ogni impurità della materia, alla conquista della verità che si annulla nell'infinito. Non sono considerazioni, queste, dettate da semplice venerazione verso l'intelligente "scoperta" dell'"astrattismo geometrico" di Arturo Bonfanti e della sua imponente personalità nel campo dell'arte moderna, il che è motivo di giusto orgoglio per noi bergamaschi, ma pura e semplice deduzione dell'esame delle opere a noi proposte e a noi lasciate come preziosa eredità.

Per tali motivi, citando ancora l'espressione di Albrecht Dúrer da lui riferita all'arte del suo tempo, pensiamo si possa ritenere per certo che ad Arturo Bonfanti, per "il suo fine con la geometria", sicuramente "tutto il mondo dovrà credere".

Luigi Scarpanti

Il secondo pittore bergamasco che, tra gli scomparsi in questo nostro secolo ventesimo unitamente ad Arturo Bonfanti, è stato autentico interprete dell'arte moderna, è Luigi Scarpanti, un artista che ha lavorato quasi nel nascondimen-

to ma che ha ricevuto riconoscimenti prestigiosi acquistandosi la stima di autorevoli critici d'arte, e che attraverso le sue opere è riuscito ad imporsi all'attenzione sia locale e non, per la sua brillante creatività e per la sua geniale visione dell'importanza di una scelta stilistica staccata dalla comune tradizione.

Luigi Scarpanti è nato a Bergamo il 2 ottobre 1905, lo stesso anno del suo concittadino Bonfanti. Egli non ebbe una formazione accademica, né ebbe a seguire corsi particolari sotto la guida di maestri o insegnanti di disegno e di pittura, ma da solo riuscì ad affrontare l'impegno dell'interpretazione pittorica con una sua personale formazione. Autodidatta nel senso pieno della parola, Luigi Scarpanti incominciò a dipingere fin da bambino rivelando doti naturali che gli permisero, in seguito, di qualificarsi con autorità e farsi seriamente apprezzare. Infatti egli ebbe modo di partecipare ad importanti esposizioni sia a carattere nazionale che internazionale, come la Quadriennale di Roma del 1947, 1951 e 1955, la Biennale di Venezia del 1948 e del 1950, le Biennali nazionali di Milano, il Premio Internazionale "Campione d'Italia" 1970-1972. Tralasciamo, per necessità di tempo e di spazio, l'elencazione di altre numerose sue personali e dei prestigiosi premi conseguiti. Trascorse interamente la sua vita nella sua città natale, dove negli anni della sua giovinezza lavorò presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, intervallando però brevi periodi di soggiorno in varie città della Francia, Belgio, Spagna e Olanda per incrementare la sua cultura a contatto con artisti di varie tendenze pittoriche. E fu proprio questo bagaglio culturale che gli permise di affrontare di anno in anno con sempre maggior applicazione la sua ricerca pittorica, ottenendo risultati di volta in volta oltremodo sorprendenti. Morì a Bergamo all'età di 79 anni il 15 marzo 1984.

Il processo evolutivo della pittura di Luigi Scarpanti avviene gradatamente, senza cambiamenti improvvisi, ad indicare che il suo stile raggiunge sviluppi ragionati, magari sofferti, ma di certo impellenti. Egli parte da un figurativo tradizionale ma già rapportato ad una incisività che mira all'essenziale, sia nel disegno che nell'impasto cromatico. Il primo, il disegno, ha tratti marcati, violenti quasi, a sottolineare una padronanza sicura del mezzo espressivo; un disegno, come mostrano le opere degli anni quaranta, che già stabilisce un distacco con le norme del figurativo classico e che si rivolge all'intuizione di un espressionismo nuovo, maggiormente consono alle esigenze della pittura moderna. Lo rivela il cromatismo che si stabilisce su scelte di colori puri dove l'impasto tende man mano a scomparire e dove prende ad agire più che altro la fantasia dell'artista. Ed è ciò che, in una nota di commento scritta nel 1972, il critico Raffaele De Grada annota riferendosi ai ricordi di una delle prime mostre tenuta da Scarpanti a Milano. Nell'osservare i suoi paesaggi De Grada ebbe a scrivere:

> "Sulle pendici e i tetti di Bergamo, Scarpanti cercava la sua evasione. Mi sembrava che viaggiasse con la fantasia; che, nel suo paese, sognasse mondi ed esperienze diverse. E lo faceva cosciente di continuare una tradizione, altissima, della grande pittura bergamasca, di restituire un volto moderno all'ambiente in cui è nato".

Luigi Scarpanti non poteva certo non conoscere né tanto meno ignorare "l'altissima tradizione della grande pittura bergamasca" che gli forniva la possibilità di una visione ad ampio raggio di una cultura artistica che si era espressa in immagini visive di incalcolabile pregio e valore. Alle sue spalle stavano i maestri della pittura bergamasca i quali avevano operato nei secoli passati lasciando un patrimonio che bisognava studiare con seria applicazione e continuità, allo scopo di apprendere quelle lezioni che gli avrebbero permesso di affrontare una realtà da interpretarsi però con accenti nuovi e costruire così una personalità che non avesse confronti.

L'impegno a restituire "un volto moderno all'ambiente in cui era nato" costituiva quindi per Luigi Scarpanti lo scopo primario della sua ricerca. La tradizione costruita dai pittori bergamaschi del passato bisognava venisse continuata ma con accenti e stilemi diversificati. La sua intelligente ricerca inserita nel presente e comunque proiettata nel futuro, doveva per lui sfociare in quelle specifiche caratteristiche che sono impellente esigenza dell'arte moderna.

Se in un recente passato è stato facile, in certo senso, per i pittori bergamaschi allinearsi nell'alveo della tradizione degli artisti che li avevano preceduti, tutto questo è dovuto al fatto che l'arte moderna non li aveva del tutto attratti. Essi, seppure a pieno merito da noi giudicati valenti pittori, non hanno sentito la necessità del "nuovo". Si sono rivelati sì con una loro inconfondibile personalità, ma per molti aspetti la loro ricerca pittorica non ha richiesto sforzi particolari. Oggi, al contrario, considerando che tutte le esperienze possibili sono state realizzate, un pittore se vuol essere autentico interprete dell'arte moderna deve necessariamente "creare" qualcosa che lo contraddistingua, che renda cioè la sua personalità espressione di una identità diversa da qualsiasi altra. E qui sta appunto l'ostacolo maggiore da superare poiché in caso contrario un pittore entra come anonimo in una compagine di pittori che è bene definire pseudo-artisti. Di questi ultimi ne abbiamo tutti conosciuti parecchi, ma essi sono tramontati senza lasciare tracce e senza suscitare rimpianti. Il discorso vale anche per i neo-figurativi, intendiamoci, poiché a Bergamo di artisti che seguono questa stilema ve ne sono diversi e ciascuno dotato di personalità propria e ottimamente qualificabile. Ma il discorso non si scompone nelle sue componenti: oggi per essere vero artista si richiede uno sforzo e una applicazione maggiori che non nel passato.

E tra i vari artisti interpreti dell'arte moderna occupano un posto di prestigio i nostri due concittadini ai quali vogliamo ora rendere debito omaggio e sincera riconoscenza: Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti. E se del primo abbiamo illustrato il suo "astrattismo geometrico", del secondo ci preme evidenziare quella che Raffaele De Grada definisce "spazialità ortogonale" per mezzo della quale, sempre secondo il critico milanese, Luigi Scarpanti "indica la volontà di fermare, con la sobrietà del colore essenziale, una visione sua, quindi moderna del paesaggio".

A ben osservare, Bonfanti e Scarpanti hanno due ben precisi intenti in comune, quello della geometria e quello della purezza del colore. Si tratta di elementi che donano alle loro opere la caratteristica precipua di una espressione pittorica ben distinta da quella degli artisti che li hanno prece-

duti, e che offre l'opportunità di esaltare i concetti relativi dell'arte moderna. Questi due artisti, comunque, né si copiano l'un l'altro e neppure si identificano, a testimonianza di quella personalità che, secondo quanto abbiamo più volte ripetuto, dona al pittore la prerogativa dell'artista.

La "spazialità ortogonale" di Luigi Scarpanti è da intendersi come l'attento uso che egli fa della linea retta pur nel contesto di una immagine non così strettamente legata alla geometria, come si è visto per esempio in Bonfanti. Le immagini pittoriche di Scarpanti godono di una spazialità più contenuta e ristretta,dovuta necessariamente ai soggetti rappresentati, paesaggi e figure. Nello spazio limitato della tela Scarpanti inserisce interamente la sua struttura compositiva, nella quale si evidenzia la presenza ortogonale, cioè della linea retta in perpendicolare che fa da sostegno all'immagine stessa. E quando la linea retta da verticale si pone in orizzontale ciò avviene per esigenza di impostazione, come per determinate nature morte o per alcuni nudi per esempio. Ma in ogni caso si scopre in Scarpanti l'esigenza di occupare lo spazio a sua disposizione con l'eleganza ritmica propria del segno ortogonale. E questo, a nostro giudizio, per ottenere una visione più solenne dell'insieme e, nel medesimo tempo, per donare all'immagine quella spinta verso l'alto che maggiormente serve a simboleggiare i nobili e sublimi ideali dello spirito.

Tutto ciò non deve sembrare interpretazione che esula oppure che supera addirittura le intenzioni dell'artista, in quanto siamo fermamente convinti che compito di noi critici d'arte è di entrare il più a fondo possibile nell'animo del pittore soltanto attraverso le sue opere, indipendentemente dal fatto di conoscere o di aver conosciuto personalmente il loro autore. In caso contrario non ci sarebbe possibile interpretare seriamente e ragionevolmente, cioè a stretto rigore di logica e non con superficiali sentimentalismi, i dipinti di artisti e di maestri dei secoli passati. E se anche l'artista non ha specificatamente espresso il suo intento interpretativo della realtà così come in dettaglio noi critici l'abbiamo identificato, ciò non significa che l'artista non sia stato capace di sentirlo nel suo intimo. E se, tornando al pittore Scarpanti, egli per istinto si è espresso con la sua "spazialità ortogonale", anche questo fa parte della sua intuizione artistica, della sua intelligente capacità innnovativa, "la volontà di fermare una visione sua del paesaggio" per ripetere De Grada, della figura e della natura morta, aggiungiamo noi.

La varietà delle tematiche non ha costituito difficoltà alcuna per Luigi Scarpanti, il quale si è sbizzarrito, se così possiamo dire, nell' esame della realtà senza fare della realtà una imposizione obbligata per i suoi dipinti, ma solo considerandola come fonte di ispirazione da visualizzare a modo suo. Luigi Scarpanti ha operato allo stesso modo di un poeta che guarda l'incanto di un'alba o di un tramonto, la bellezza e il fascino di una figura femminile, la freschezza di un fiore o di un frutto, e di ognuna di queste realtà ne sublima i valori intrinseci.

Egli non si lascia prendere la mano dalla congerie dei dettagli, non si lascia condurre e neppure sedurre da un estetismo prettamente esteriore, ma va a cogliere nella sua essenzialità la note di un bagliore luminoso, cioè la forza prorompente della luce che crea la vita, che fa di un paesaggio una

animazione intersecante di tagli sorprendenti, di una natura morta (oggi meglio denominata "natura in posa") un particolare meraviglioso dell'intero universo che sempre si anima e si trasforma, di una figura femminile il canto d'omaggio più sublime alla creatura umana la quale dà ragione e motivo all'essere e all'esistere di tutto il creato.

Simili costatazioni, mentre da un lato definiscono la pittura di Luigi Scarpanti una spontanea e preziosa espressione di poesia, dall'altro richiamano all'attenzione l'originale uso del cromatismo, che si manifesta appunto nella luminosità. In occasione della sua ultima antologica tenuta dal 5 al 18 aprile del 1999 presso le sale del Palazzo Comunale di Verdello (Bergamo), così abbiamo scritto fra l'altro:

> "Per Luigi Scarpanti la pittura costituiva una continua ricerca della bellezza espressa nelle stupende 'esplosioni' dei contrasti luminosi, per cui la stessa luce poteva e doveva divenire 'personaggio', espressione di movimento e di vita".

Pensare alla luce come "personaggio" può sembrare una assurdità a livello reale e concettuale. Ma noi siamo di parere contrario. Infatti, proviamo a togliere la luce ai dipinti di Luigi Scarpanti (e a questo riguardo basterebbe osservare la pubblicazione di tali dipinti in fotografie in bianco e nero); rimarranno sì la perfezione del disegno, l'armonia compositiva, la preziosità stilistica, ma, in definitiva, all'immagine rappresentata verrà a mancare proprio il movimento e la vita. Luigi Scarpanti dà alla luce la stessa importanza del soggetto riportato sulla tela, non ne fa un'aggiunta ad esclusivo beneficio dell'estetismo in quanto tale, ma un elemento che oltre all'essenzialità come colore insieme allo spazio e alla forma, diviene ragion d'essere del dipinto stesso.

I bianchi intensi usati da Luigi Scarpanti, i gialli dorati e gli ocra trasparenti, l'azzurro delicatissimo, i contrasti incisivi delle ombre e delle penombre, sono per davvero usati con lo scopo primario, e meravigliosamente raggiunto, di donare vitalità all'immagine, di farla vibrare con movimento proprio togliendola da quell'immobilismo e da quella staticità che rendono un dipinto solo e semplicemente una riproduzione fotografica senz'anima alcuna.

I messaggi pittorici di Bonfanti e Scarpanti

Nel concludere queste riflessioni sull'arte pittorica moderna e sulla personalità dei due artisti bergamaschi che di tale espressione sono stati eccellenti interpreti, riteniamo indispensabile proporre un confronto tra i messaggi che Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti hanno voluto trasmettere con le loro opere, anche se importanti accenni al riguardo in questa esposizione non sono mancati.

A nostro personale giudizio riteniamo Arturo Bonfanti l'artista che si è lasciato guidare dall'intelligenza speculativa; Luigi Scarpanti l'artista che si è lasciato guidare da quella pratica. Si tratta di due aspetti che fondamentalmente si identificano nel senso che ogni opera di questi pittori bergamaschi è caratterizzata da una ricerca formale da cui scaturisce la loro creatività.

Nulla di quanto Bonfanti e Scarpanti hanno realizzato è da attribuirsi alla casualità, bensì a precisa volontà di dare all'arte un suo scopo primario: manifestazione di un concetto dapprima pensato e meditato e poi tradotto in immagine visiva. Quindi alla base di tutto sta l'apporto dell'intelligenza che studia ed esamina i soggetti da riportare sulla tela, li valuta singolarmente per stabilirne l'importanza, ne fa una scelta e li progetta in sintesi. L'apporto intellettivo, come del resto per ogni altra azione che l' uomo deve coscientemente e responsabilmente compiere, è talmente essenziale che, comprendendone noi tutti l'importanza, non è necessario illustrare in dettaglio.

Arturo Bonfanti, e lo si è visto, ha manifestato di trasmettere come messaggio l'ideale della perfezione, la "conquista della verità che si annulla nell'infinito", e questo non per distruggere, annullare, la verità, il che non è possibile, ma per sottolineare che la verità è per se stessa infinita così come la perfezione. Pertanto l'uomo non potrà mai dire: sono nel pieno possesso della verità, ho raggiunto in modo completo la perfezione.

Le opere di questo artista, alla luce di queste considerazioni, diventano un monito di assoluta importanza. Esse sono un richiamo a concetti metafisici inconfutabili, dove la logica di una filosofia pura include un'etica altrettanto inconfutabile: all'uomo non è permesso confondere la verità con l'errore, a lui incombe l'obbligo di abbandonare ogni imperfezione per orientarsi unicamente verso gli ideali della bellezza, gli ideali cioè di uno spirito che si stacca dalla materia pur nella coscienza di doversene servire; che giunge, anche relativamente soltanto, a conquistare tutta intera quella verità e quella perfezione che per il momento, come creatura, gli è possibile. Ecco perché, e lo ripetiamo con insistenza, ad Arturo Bonfanti e al messaggio concettuale che egli ci propone con le sue opere "tutto il mondo dovrà credere". Il suo è un messaggio a carattere universale.

Luigi Scarpanti, che abbiamo inquadrato nell'ambito filosofico dell'intelligenza pratica, propone riflessioni con immagini maggiormente allineate ad una immediata comunicabilità. I suoi soggetti che si rapportano a tematiche da sempre sviluppate, come la figura, il paesaggio e la natura morta, sono espressione di una emotività che tocca da vicino il sentimento e che coinvolge direttamente l'osservatore senza elucubrazioni di sorta. Il carattere di Luigi Scarpanti si rivela in tutta la sua caratteristica di semplicità, di quiete interiore, di pacifismo in certo senso, un vero contemplativo della natura di cui si innamora e di cui fa innamorare.

C'è in Scarpanti il desiderio di esaltare un umanesimo che non si ferma alla compiacenza narcisistica in quanto tale, ma che si allarga dall'immagine della figura femminile alle stupende atmosfere delle campagne e dei centri abitati, alla suggestione vibrante di una natura in posa. La figura femminile è ritenuta da Scarpanti come la sintesi dei valori affettivi sublimati dalla reale effusione d'amore che si rivela nella maternità, un idillio di espressione poetica dagli accenti che sanno quasi di misticismo, ma nei quali ognuno si sente coinvolto in compartecipazione d'amore.

Non da meno, per quanti sanno leggere i dipinti, sono le sensazioni che trasmette Scarpanti con i paesaggi dove l'uomo può per davvero sentirsi par-

tecipe di una serenità e di una gioia festosa che vorrebbe sempre più a lungo gustare attraverso i silenzi dei borghi assolati, dei campi immersi tra il verde della vegetazione e l'azzurro immacolato del cielo. La natura morta, infine, porta l'uomo a valorizzare nella loro essenza e nel loro variegato cromatismo le "cose" che gli stanno d'attorno. Sono "cose" o "oggetti" di poca importanza all'apparenza, ma che di fatto si rendono indispensabili e che sono degni di ammirazione e apprezzamento per il servizio che rendono.

In definitiva ci troviamo di fronte ad un messaggio con il quale Luigi Scarpanti invita all'amore, al rispetto di una natura che va salvaguardata, all'ammirazione di una bellezza che viene giustamente esaltata attraverso la materia ma con lo scopo primario di non fermarsi all'aspetto esteriore di ogni realtà ritratta, bensì di donare allo spirito la gioia di un'estasi interiore esaltante e sublime.

Da queste considerazioni è facile dedurre come i messaggi pittorici di Arturo Bonfanti e di Luigi Scarpanti siano entrambi dotati della prerogativa dell'universalità. Ci troviamo sempre e comunque di fronte all'uomo-natura, dove l'uomo si rivela l'essere a tutto il creato superiore, il quale con la sua intelligenza e la sua volontà è capace, per quanto gli concede la limitatezza umana, di raggiungere la perfezione nella verità e nell'amore.

Doveroso da parte nostra, al termine di questo ventesimo secolo, tributare ad Arturo Bonfanti e a Luigi Scarpanti l'omaggio e la riconoscenza dell'intera comunità bergamasca che essi hanno onorato con la loro arte. In un secolo dove le innovazioni hanno portato all'apice i valori dell'arte moderna, Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti costituiscono due fra gli artisti moderni più qualificati e rappresentativi, due pittori che sono stati capaci di comprendere le esigenze della cultura dell'uomo d'oggi, due personalità che si iscrivono a pieno merito nell'albo d'oro della storia dell'arte pittorica non solo bergamasca, ma pure in quella nazionale e internazionale.

La nostra città di Bergamo annovera altri bravissimi artisti, espressione ed interpreti dell'arte moderna. Ma questi sono ormai proiettati nel secolo futuro, quello del Terzo Millennio. A ciascuno di loro l'augurio che sappiano affermarsi con la serietà e la professionalità che ben li caratterizzano, così come a pieno merito si sono affermati Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti.

LELIO PAGANI

LUOGHI DELLA CITTÀ: S. MARIA DI SOTTO - CONVENTINO INCONTRO AUGURALE

Bergamo - Conventino - 22 dicembre 1999

Sono lieto di presentare il saluto più cordiale a tutti gli intervenuti e di rivolgere il più caloroso e sentito ringraziamento alla Comunità del Patronato S. Vincenzo, a don Giorgio Longo e a don Serafino Minelli per la cortese ospitalità.

L'incontro di stasera è significativo per una pluralità di motivi. Primo di tutti per l'augurio: il momento augurale si inserisce con particolare valore nella nostra vicenda, nelle quotidianità e ancor più nelle cadenze dell'anno: in questa occasione si arricchisce della congiunzione con la cadenza del secolo e del millennio.

Il momento è di bilancio e insieme di vigilia, dentro il fluire delle nostre vite nel tempo. L'augurio è che possiamo affacciarci al futuro con spirito alacre e con impegno, che possiamo disporre del talento del tempo per essere costruttori di civiltà.

Il momento è anche augurale per la prossimità del Natale: la vigilia, per chi è credente si arricchisce di riferimenti metatemporali, inserisce le storie singole nella storia della salvezza. La vigilia, l'attesa, il tempo stesso del Natale anche per chi non è credente fanno varco nell'anno per offrire spazio alla riflessione, per favorire l'incontro, per aprire al confronto, alla solidarietà. L'augurio è che possiamo vivere tutti con autenticità, con intensità il tempo del Natale.

La celebrazione del momento augurale in questo luogo, il Conventino – luogo prima di riflessione e di preghiera poi di attenzione ai poveri, ai deboli, anche oggi luogo di accoglienza plurima – crea le condizioni per invitarci a sentire l'istanza dell'equità, della solidarietà, della condivisione, dell'apertura, della disponibilità, dell'accoglienza come valore ineludibile per il progresso dell'umanità e della civiltà.

La particolarità del tempo e della vigilia induce a riflettere anche sullo specifico del nostro impegno, sul senso della nostra presenza come istituzione culturale nel nostro tempo e nel nostro luogo.

Mi paiono attuali e utili in questa direzione le parole di una massima di S. Bernardo di Chiaravalle, che possono dare sostanza al nostro augurio:

"Sunt qui scire volunt/ eo fine tantum ut sciant,/ et turpis curiositas est./ Et sunt qui scire volunt/ ut sciantur ipsi,/ et turpis vanitas est./ Et sunt qui scire volunt/ ut scientiam vendant,/ verbi causa pro pecunia, pro honoribus,/ et turpis quaestus est./ Sed sunt quoque qui scire volunt/ ut aedificent, et caritas est/. Et item qui scire volunt/ ut aedificentur,/ et prudentia est./

Horum omnium soli ultimi duo/ non inveniuntur in abusione scientiae,/ quippe qui ad hoc volunt intelligere/ ut benefaciant".

Un secondo motivo dell'incontro è la presentazione del quaderno "Territorio e fortificazioni": motivo di festa, per la conclusione di un percorso i cui risultati si traducono in un interessante volume che si inserisce nella ricca serie delle pubblicazioni dell'Ateneo. Sono lieto di rivolgere anche ora il più cordiale grazie, a nome dell'Ateneo tutto, alla prof. Graziella Colmuto Zanella per la preziosa collaborazione.

L'incontro invita poi a una rilettura storica di questo particolare luogo della città.

I luoghi della città. Tema importante, che stiamo seguendo da tempo e che articoleremo via via anche nel futuro, tema che amiamo sviluppare anche attraverso un itinerario dentro i luoghi stessi.

Molteplici le possibili linee di approccio a questo luogo.

Innanzitutto i nomi con i quali esso si inserisce via via nella semantica della città: S. Maria, S. Maria di Sotto, Il Conventino, Il Patronato S. Vincenzo, La Casa del Giovane, con una pluralità di riferimenti a significati, a tempi, a funzioni, a un patrimonio di memorie, a un patrimonio simbolico, a un patrimonio di vissuti.

E poi, o insieme, le funzioni, i significati della presenza: la chiesa, il romitorio, il convento, il centro di assistenza.

Il luogo, in senso stretto, risulta suburbano: lontano dai borghi, fuori dalle mura, tra i campi dalla geometria regolare impostata sulla direzione degli assi delle vie nella direzione di Campagnola, con incrocio su Campagnola stessa; luogo presso la Morla (con ricordo di altri luoghi religiosi, lungo lo stesso corso d'acqua, quali il Monastero di S. Fermo o il Convento del Galgario); luogo presso le rogge, in particolare prossimo alla Guidana.

Significativa la relazione con un altro luogo, pure esterno alle mura sebbene più vicino ad esse, il Convento di S. Maria delle Grazie, relazione che durerà dal secolo XV al XIX. Tale assetto sarà modificato profondamente dalla costruzione della ferrovia che si svilupperà proprio nello spazio intercorrente fra i due complessi architettonici e muterà radicalmente le scansioni territoriali.

Le dinamiche urbanistiche dei secoli XIX e XX si estenderanno fino al luogo del Conventino che risulterà direttamente partecipe degli sviluppi della città. Oggi, oltre a testimoniare una particolare continuità con la tradizione assistenziale, il luogo vede accresciuta e intensificata la sua funzione, rivelando una sua particolare centralità.

Un ulteriore motivo dell'incontro è legato alla visita alla pinacoteca che ci ospita: un luogo nel luogo, ricco di ammirevoli opere d'arte, alcune delle quali particolarmente espressive della bellezza e della tenerezza del Natale. Don Giorgio Longo, artefice della raccolta, e le professoresse Maria Mencaroni Zoppetti e Maria Elena Nardari ci presenteranno gli aspetti salienti della pinacoteca.

MARIA MENCARONI ZOPPETTI

I LUOGHI DELLA CARITÀ E L'ORIGINE DEL CONVENTINO

Bergamo - Conventino - 22 dicembre 1999

L'incontro augurale tenutosi presso il Conventino ha fornito l'occasione per una breve ed essenziale riflessione sul problema dell'assistenza ai diseredati, consentendo di tracciare una topografia dei luoghi in cui, durante l'antico regime, la comunità bergamasca esercitò la carità.

Quello dei poveri è stato sempre uno dei più gravi problemi sociali, ma a partire dal Cinquecento venne affrontato e irreggimentato nei termini della esclusione e della reclusione. Fu necessario mettere in pratica questi metodi perché nelle società di antico regime il potere doveva contare su un "popolo" produttivo e ragionevole, laborioso e utile, tale da potersi definire suddito fedele. Da questo popolo andava esclusa la massa dei senza lavoro, dei questuanti, dei senza famiglia e naturalmente delle prostitute[1].

È chiaro che la discriminante per essere considerati dentro o fuori la società era la capacità produttiva, l'idoneità al lavoro. Potevano e dovevano essere assistiti coloro che per motivi vari non erano in grado di produrre, ma quelli che in qualche modo erano abili per qualche lavoro dovevano essere reintegrati in maniera operativa nella società e posti in condizione o costretti ad apprendere un mestiere[2].

Ogni stato sceglieva un orientamento per risolvere il problema, anche se la tendenza di fondo era comune, e la Repubblica di Venezia sin dall'inizio del Cinquecento si dotò di leggi che riguardavano i poveri e regolamentavano sussidi e elemosine.

Bergamo faceva parte del territorio sottoposto alla giurisdizione della Serenissima e le ricorrenti tragiche carestie, oltre alle guerre e alle epidemie, che colpivano luoghi naturalmente poveri di risorse, avevano anche nella bergamasca creato masse che spinte dalla fame potevano rivelarsi potenziale motivo di disordini e destabilizzazione[3].

---

[1] B. PULLAN, *Poveri, mendicanti e vagabondi*, in *Storia d'Italia. Annali I. Dal feudalesimo al capitalismo,* a cura di R. Romano e C. Vivanti, Torino 1978; M. PEGRARI, *Pauperismo e carità pubblica a Bergamo in età moderna*, in *Storia economica e sociale di Bergamo, Il tempo della serenissima. Un Seicento in controtendenza*, Bergamo 2000, p. 254; L. BRUNI COLOMBI - M. MENCARONI ZOPPETTI, *Una bella piazza salizzada botegete et case appresso,* in *"Ex-filtia" , Quaderni della Sezione Archivi storici della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo,* Bergamo 1995.

[2] PEGRARI, *Pauperismo…,* cit., p. 255.

[3] S. BUZZETTI - D. ROSA, *Provvedimenti contro la fame e i mendicanti a Bergamo in occasio-*

Da sempre il problema veniva affrontato con elemosine che erano in gran parte raccolte dalla Misericordia Maggiore, dai Consorzi e dai Luoghi Pii, elemosine che si presentavano come un palliativo per la soluzione di una situazione ricorrentemente drammatica. La perenne necessità favorì il consolidamento e la riorganizzazione della struttura assistenziale da parte del potere pubblico, che potenziò quegli enti che già operavano sul territorio: il Consorzio dei Carcerati, il Consorzio di S. Caterina, il Luogo Pio Bartolomeo Colleoni[4]. Alla fine del Quattrocento anche la creazione della Casa Grande dell'Ospedale di S. Marco, in sostituzione dei piccoli ospedali cittadini, rientrò nel progetto di riordinamento e di controllo sociale, anche perché presso l'ospedale vennero ricoverati i bimbi abbandonati, gli "esposti"[5].

Su queste basi si innestò poi la grande opera caritativa iniziata nel '500 da Girolamo Miani, fondatore delle Congregazione dei Somaschi, che aprì a Bergamo tre case di ricovero e assistenza, quella degli orfani, presso la chiesa della Maddalena (poi trasferiti in via Masone, nella casa sede dell'Accademia dei Caspi, dove fu costituito l'Orfanotrofio di S. Martino[6]); quello per le orfane in via S. Giovanni (nei pressi dell'ex caserma Montelungo) e la casa delle zitelle pericolanti, in Borgo S. Leonardo[7].

A questi "collegi" si aggiunsero, all'inizio del Seicento, il Pio Luogo del Soccorso per le fanciulle pericolanti e per le Donne Disonorate o Cadute[8] e l'Ospizio per i mendicanti, istituzioni fondate da don Regolo Belotti, che da tempo si cimentava nella carità. Dapprima riuniti in case adiacenti alla chiesa di S. Lazzaro, furono poi trasferiti, il primo, in Borgo S. Antonio, il secondo presso la Porta del Mattume.

ne delle carestie del 1570 e del 1574, in "*Ex filtia", Quaderni della Sezione Archivi storici della Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo,* Bergamo 1987.

[4] A.G. Roncalli, *La Misericordia Maggiore di Bergamo e le altre istituzioni di beneficenza amministrate dalla Congregazione di Carità,* Bergamo 1912.

[5] *Raccolta di Ordinazioni e capitoli fatti in diversi tempi ai ministri dell'Ospitale Maggiore de' Santi Maria e Marco di Bergamo*, Bergamo 1784; *Origine, Opere, Leggi et Privilegi dell'Hospitale Grande di Bergamo detto di S. Marco,* Bergamo 1580. Nel 1460 era stato deciso che gli "esposti" fossero ricoverati nell'Ospedale Grande. Fino a quando non fu reso funzionante il ricovero edificato sul Prato di S. Alessandro, furono accolti nell'Ospedale di Antescolis in via Arena (l'attuale casa Angelini) sulla cui facciata furono dipinte alla fine del Quattrocento scene che raccontavano la carità fatta ai bimbi abbandonati. A Bonalumi, *Per una storia dell'assistenza all'infanzia abbandonata a Bergamo: il Pio Istituto degli Esposti durante la Restaurazione*, in "Archivio Storico Bergamasco", 1988, n. 1, pp. 69-113.

[6] *Regole per il Pio Luogo degli Orfani di S. Martino in Bergamo,* Bergamo 1789: nel 1614 "si stabilirono in altra casa situata sulla strada maestra che dall'ospitale maggiore porta in Pignolo e forma angolo colla stretta che conduce al venerando Monastero di Matris Domini ed ivi fu fabbricata la piccola chiesa coll'istesso titolo di S. Martino". Bruni Colombi - Mencaroni Zoppetti, *Una bella piazza…,* cit., p. 62 e p. 70.

[7] E. Camozzi, *Le visite "Ad limina apostolorum" dei Vescovi di Bergamo (1590-1696)*, Bergamo 1992, pp. 245-246 e p. 276.

[8] *Regola del venerando luogo del Soccorso della Città di Bergamo dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Daniele Giustiniani Vescovo di detta città,* Bergamo 1686; Bruni Colombi - Mencaroni Zoppetti, *Una bella piazza…,* cit. p. 78. I due istituti furono fondati nel 1612, anche se don Belotti viene citato già nel 1607 nelle Azioni del Comune come benefattore.

La presenza e l'abbondanza di queste strutture caritatevoli e assistenziali dimostrano da una parte la gravità della situazione di ampie fasce di popolazione, dall'altra la necessaria attenzione sia del pubblico che dei privati, che anche nei secoli successivi provvederanno con donazioni e lasciti a favorire la sopravvivenza e la sussistenza degli istituti.

> "Acciò non si aumentasse in questa città e provincia l'eccessivo numero di questuanti, nel 1768 tre benefiche persone offrirono la somma di 11.000 scudi per eriggere un locale ove collocare e impiegare in lavorieri utili i poveri malviventi e oziosi dei due sessi"[9]

Così Girolamo Marenzi ricorda la nascita del Conventino, ribadendo ancora una volta quale fosse il gravoso problema sociale legato alla presenza di tanti, troppi oziosi e malviventi che potendo lavorare dovevano essere rieducati.

Naturalmente Venezia approvò l'iniziativa di creare questo centro di raccolta a patto che le venisse garantito che si sarebbe provveduto a rintracciare tutti quegli individui emarginati, non produttivi, che sfuggendo al controllo potevano risultare pericolosi per la comunità bergamasca.

Dopo alcuni anni e diversi tentativi per trovare il posto, si considerò luogo adatto il Convento di S. Maria del Sepolcro, detto il Conventino, che nel 1769 era stato soppresso da Venezia[10]. Nato come dipendenza del Convento dei Francescani Riformati che avevano dal XV secolo preso stanza presso S. Maria delle Grazie, a ridosso delle Muraine, veniva anche chiamato S. Maria di Sotto, ad indicare il luogo suburbano su cui era stato edificato.

Nel 1640 la comunità del Conventino si era resa indipendente da S. Maria delle Grazie[11] e fino al '700 in S. Maria del Sepolcro risiedette un esiguo numero di Osservanti e Zoccolanti[12].

Dopo la soppressione il piccolo convento fu ceduto a privati e dopo alcuni passaggi di proprietà divenne la sede dell'Albergo Laicale dei Poveri, che avrebbe dovuto accogliere uomini e donne, malviventi e oziosi di entrambi i sessi[13].

In realtà vi furono ricoverate solo donne e il primo nucleo fu costituito da vagabonde che don Giuseppe Madaschi, parroco di S. Michele dell'Arco aveva accolto per toglierle dalla strada, insieme a quelle che un cittadino pio, Francesco Dehe, aveva salvato con la sua carità.

---

[9] G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824,* Bergamo 1985, p. 146. E. Bressan. *Le istituzioni del sociale*, in *Storia economica e sociale di Bergamo,* vol. IV, *Dalla fine del '700 all'avvio dello stato unitario*, a cura di A. Cova, Bergamo 1994, pp. 109-135.

[10] G. Spinelli, *Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)*, in A. Caprioli - A. Rimoldi - L. Vaccaro (a cura di), *Diocesi di Bergamo,* Varese 1988, pp. 220 e segg.

[11] *Ibidem.*

[12] E. Camozzi, *Le Visite "Ad limina apostolorum" dei Vescovi di Bergamo (1702-1850)*, Bergamo 2000, p. 68.

[13] Marenzi, *Guida…,* cit., p. 147.

Madaschi resse l'albergo laicale dei poveri dal 1776 al 1799, anno della sua morte[14]. Negli oltre vent'anni di gestione della casa di ricovero per giovani bisognose e pericolanti avvennero molti rinnovamenti e ampliamenti; dopo la soppressione dei conventi di S. Francesco e di S. Bartolomeo, realizzata nel 1797, i proventi derivati dalle loro rendite passarono al Conventino[15]. All'inizio dell'Ottocento "Vi si era già innalzata un ampia e comoda fabbrica ove ora si tiene anche insegnamento del ricamo e di altri industriosi travagli resi indispensabili allo stato attuale di lusso"[16].

La Municipalità provvisoria che nel 1797 aveva decretato la sovvenzione del Conventino aveva ancora una volta sottolineato che il problema era vasto e che l'istituto doveva essere attrezzato per rinchiudere i vagabondi e gli oziosi, ma il numero molto alto di ricoverate (alla morte di Madaschi erano oltre 200) impediva una soluzione "mista" e il problema di controllare i poveri rimase vivo fino a quando fu soppresso l'altro convento francescano, quello di S. Maria della Grazie e la Congregazione di Carità, istituita nel 1808 in sostituzione di Ospizi, Luoghi pii e Misericordie, decise di utilizzarlo, sin dal 1811, come "Albergo pei poveri"[17].

[14] F. Bellini, *Storia del Conventino*, Bergamo Villa di Serio 1999, p. 36. M.F. Barenghi, *Il Conventino e l'assistenza degli orfani nella Bergamo del primo '800*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 1994-1995, relatore G. Rumi.

[15] *Soppressione dei conventi in età repubblicana*, ms., Biblioteca Civica A. Mai Bergamo, MMB 235.

[16] G. Maironi Da Ponte, *Dizionario Odeporico ossia Storico-Politico-Naturale della Provincia Bergamasca,* I, Bergamo 1819, p. 98; ASBg Istituti educativi, cart. 104, E 12. "25 sett. 1802 Il Pio istituto era di fresca erezione".

[17] M. Mencaroni Zoppetti (a cura di), *Evoluzione di un luogo urbano. Dal Convento delle Grazie al Credito Bergamasco,* Album dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, Bergamo 2001, pp. 61-67. E. Bressan, *Vita sociale e azioni caritative fra Rivoluzione e Restaurazione,* pp. 59-80, in *Bergamo e il suo territorio*, a cura di G. Rumi - G. Mezzanotte - A. Cova, Milano 1977.

COSTANTE SCARPELLINI

IL QUADRATO MAGICO

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 8 marzo 2000

Per comprendere uno scritto o un discorso, occorre avere gli elementi del codice, del gergo, che fanno da chiave alla lettura: essi permettono di tradurre in chiaro ciò che è allusivo o nascosto. Precisamente come avviene nei sogni: occorre decifrare i simboli, che sono esclusivamente sessuali (Freud), ma anche vitali (Jung) o esistenziali: il presupporre una sola chiave sessuale è già impedirsi di cogliere il messaggio vero.

La lettura dei sogni, dei mascheramenti e delle crittografie consiste nel trovare *unità significative* che gettano la luce della chiarezza comprensiva sul totale, in modo che i particolari si incastonino adeguatamente tra loro.

Noi abbiamo trovato la chiave di una specie di indicazione nascosta di stampo cristiano, che risale a prima del 79 d.C. (eruzione del Vesuvio): è il "quadrato magico" trovato a Pompei e diffuso anche per tutto l'Oriente. Certamente non è per caso che le 25 lettere siano state esposte nell'ordine. Anzitutto perché se fosse per caso si sarebbe attuata la probabilità di 1 su $(2{,}919)\ .10^{20}$ il che coincide con l'impossibilità.

$$(E = \frac{h}{n} = \text{Evento favorevole} = \frac{\text{modo giusto)}}{\text{modi possibili}}$$

Il quadrato è intenzionale e quindi ha un senso: ma quale sia non si è ancora trovato, perché la ricerca del senso è distorta, come vedremo, da impostazioni aberranti presupposte.

Il quadrato si presenta nelle due forme simmetriche seguenti:

R O T A S		S A T O R
O P E R A		A R E P O
T E N E T	O	T E N E T
A R E P O		O P E R A
S A T O R		R O T A S

Esse hanno dato più di 38 traduzioni-interpretazioni, di cui le principali sono:

- Il seminatore tiene l'aratro, le opere, le ruote.
- Il seminatore di un arepo mantiene col lavoro il convento (*arepo*, celtico, è interpretato come pezzo di terra).

– L'operaio tiene l'aratro a ruote; io, seminatore, gli arranco dietro.
– Il seminatore Arepo tiene salde col lavoro le ruote.
E così via dicendo.

Ma come si vede, non esiste un senso compiuto, sicché si conclude ad una accozzaglia senza significato.

Parecchi studiosi italiani hanno tentato di trovarne la spiegazione e il senso. Ne citiamo tre ultimi: Anacleto Bendazzi (1951), Vittorio Messori (1992) e Rino Camilleri (1999). Messori dice: "Le cinque parole possono tradursi così: 'il seminatore Arepo tiene con cura (o con abilità) le ruote', nel senso di guidare bene il carro o l'aratro" (p. 341).

Bendazzi dice (p. 59): "Il senso della frase sarebbe: 'Io autore – mi ritiro – la mia opera – ha ruote' cioè Cristo […] dice che se ne va, potendo ormai l'opera sua (la Chiesa) procedere da sé".

Queste sono due traduzioni disparate e stranamente (più del resto) incomprensibili.

> "L'unica bruttura – dice Bendazzi – è costituita dalla parola AREPO, che nei dizionari latini non c'è. Si potrà ritenerla formata sul modello di *erepo* , che c'è (come accanto ad *emoveo*, *evello*, *evoco*, si trova *amoveo*, *avello*, *avoco*). AREPO (che a rigore dovrebbe essere *ab – repo*) potrà così significare: striscio lontano, mi dileguo, scompaio. […] C'è chi, per venirne a capo, ha voluto dire che sia una parola celtica significante aratro, chi semplicemente che sia il nome del *sator*: il seminatore Arepone!".

Sconsolato, Bendazzi aggiunge: "Infine c'è chi sostiene che tutta la frase non abbia alcun senso" e, citando Dante, "E di questi cotai son io medesimo!" (Dante, Inf., IV, 39)[1].

E Messori (p. 343): "La grandissima maggioranza degli studiosi giudica ormai risolto il mistero" (!). "Il solo problema aperto è quell'AREPO che alcuni intendono come nome proprio e che altri […] traducono come 'aratro'".

Osserviamo il funambolismo: "Non mancano studiosi" (in nessun campo mancano gli strani) "che, basandosi su testimonianze archeologiche, sostengono che AREPO altro non sarebbe che l'unione delle iniziali delle seguenti parole: Aeternus Redemptor Et Pastor Onnipotens". (!) Io aggiungerei: A Reo Et Punico Oppugnatus; si potrebbero aggiungere diversi altri acronimi. È strana la reazione di fronte all'incompreso: quello che non si riesce a capire viene negato nella sua totalità o svalutato, come nella fiaba della volpe e dell'uva. Questo avviene per la scienza (vedi l'"etere" di 70 anni fa), per la medicina (se non si seguono i parametri della 'scientificità', intesa in modo ristretto, una medicina non vale, anche se vi sono cento persone guarite che lo attestano).

Rino Camilleri (a p. 67) sfiora la esatta interpretazione; dice: "Ennesima chiave di lettura a zig-zag. A dirla scientificamente 'bustrofedica'. In questo

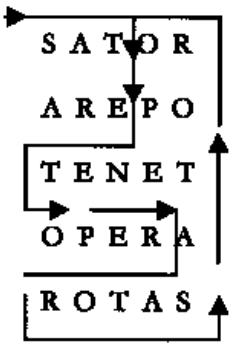
[1] Anche la rivista FOCUS n° 61 (1997), p. 137, afferma del famoso latercolo che non "se ne conosce il significato ed era forse una formula cabalistica".

modo si ottiene sator opera tenet, tenet opera sator". E allora verrebbero fuori i quasi proverbi: "Il seminatore raccoglie le sue opere" e conclude: "A. Omodeo (1940) aveva già dato l'interpretazione mitraica [...]; il quadrato contiene l'anagramma del Pater noster, ma esso si riferisce a Saturno" (pp. 72-73, Camilleri).

L'incomprensione del testo è frutto dell'applicazione di un modo immediato: è immediato leggere da sinistra a destra, come si è abituati nella nostra cultura, riga per riga, facendo salti mortali per trovare un senso che naturalmente sfugge.

Abbandonato questo indirizzo ingenuo ed immediato, si può utilizzare un altro procedimento. L'esperto di scritture antiche sa che vi è un altro modo di scrivere (e perciò di leggere) un testo. Si tratta della lettura labirintica, di cui una forma è quella bustrofedica, secondo la quale si legge la prima riga o parte di essa in un senso e la seconda nel senso contrario, come fanno i buoi quando arano un campo: Camilleri si è avvicinato, ma non ha centrato completamente questa forma di lettura.

Già la possibilità di leggere il palindromo dai quattro lati poteva suggerire che la ricerca del significato nascosto non doveva essere lineare, ma attuata con una lettura spezzata o almeno diversa da quella immediata. L'enigma, allora, incomincia a prendere significato se si legge nel modo seguente:



I - SAT ERAT, che tradotto significa: "Era giusto" (Virgilio).

II - EN EREPO ROTAS: "Ecco supero (arranco dietro o attraverso) (Orazio e Giovenale) i pesci (Plinio) o 'il Pesce'" (plurale per antonomasia o maiestatis).

III - La terza frase si chiarisce così AT ORO P.: "pertanto" (Cicerone) "prego P." (Pater noster).

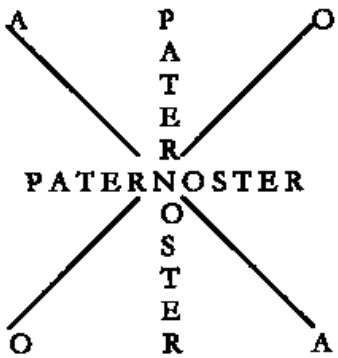
In questa lettura bustrofedica emergono indicazioni simboliche chiaramente cristiane, confermate anche dalla presenza, nel quadrato, delle lettere contenute nel PATER NOSTER.

Si mettono in evidenza i seguenti punti:

1) I pesci, ROTAS (Plinio), richiamano l'ιχθὺς cristiano di Ιεσοὺς Χριστὸς θεου υιὸς σωτὴρ.
2) La croce formata dalle quattro T nelle estremità della linea centrale, sia verticale che orizzontale (TENET).

3) L'A e la O, che troviamo in posizione simmetrica in prima, seconda, quarta e quinta riga, richiamano l'Apocalisse: io sono l'A e l'Ω (Ap. 1,8); la loro unione è il chi greco (X), simbolo di Cristo.

4) Le lettere del quadrato sono scomponibili in due serie:
   1. A, O, A, O;
   2. Le altre sono quelle che, disposte in ordine, danno la dicitura "Pater noster".



Quest'ultima scoperta fu fatta nel 1925, sia da uno studioso tedesco, Felix Grosser, che da uno scandinavo, Sigurd Agrell, indipendentemente. Essi però non hanno dato senso alla lettura del quadrato. È da notare che la dizione "Pater noster" esiste solo in Mt. 6,9, non in Lc. 11,2, che pure riporta in forma ridotta la preghiera.

5) Ma il "quadrato magico" reca un quinto nascondimento, cui si accenna in modo allusivo. Nel "quadrato" vi è un percorso la cui traccia costituisce dei simboli alfabetici: il percorso di strutturazione delle parole evidenzia

scritte da destra a sinistra e speculari, che indicano J(esus) C(hristus) S(alvator).

LE DATE

Per quanto riguarda le date, si deduce che, siccome a Pozzuoli nel 61 d.C. vi erano dei cristiani, che Paolo vide quando passò per andare a Roma (At. 28,14), lo scritto è da porre tra il 61 e il 79 (eruzione) o tra il 61 e il 63 (epoca nella quale vi fu un terremoto a Pompei). Comunque il vangelo di Matteo era quasi sicuramente conosciuto tra il 61-63 e prima del 70.

I Vangeli di Marco e forse di Matteo furono scritti intorno agli anni 50-51 d.C., come dimostra l'analisi interna fatta da O'Callagan nel 1986. Il frammento di papiro (7 Q 5) trovato a Qumràm e recante un testo di Marco (6,52-53) si trovava in un'anfora che portava la scritta RWM (traduzione ebraica del nome ROM(A)) per cui è ipotizzabile che provenisse da Roma (o vi dovesse essere mandata).

Le anfore erano state nascoste a Qumràm prima della distruzione di Gerusalemme (nell'anno 70, ma l'assedio impedì di portare l'anfora fuori, quindi nel 68 ca.).

È ipotizzabile che, per comporre il "quadrato magico" e per la sua diffusione, sia occorso un certo tempo: sicché la sua formulazione e diffusione si possono situare verso il 66-68 d.C., epoca di persecuzioni; questo spiega il nascondimento della fede e il fatto che solo i cristiani – costretti alla clandestinità – potevano capire le allusioni in esso contenute, mentre per gli altri non aveva significato.

L'analisi del crittogramma ci permette di vedere che vi possono essere diverse letture delle parole e anche di tutti i fenomeni simbolici.

I - Vi è una lettura diretta, immediata, che giunge ad un significato presupposto realistico. Utilizzando questa lettura si incorre nell'incomprensione: si ritiene la lettura realistica, come l'unica possibile, proprio riferita ad un'espressione che doveva essere essenzialmente simbolica. Sognare la morte del padre e interpretarla come una premonizione della morte reale è come credere di vedere un leone in uno che ha una forza da leone. Edward Meyer ricorda che "i miti non possono essere interpretati in senso letterale; difatti nessun serio studioso sarebbe disposto a mangiare il menu al posto del pranzo o a scambiare il significante con il significato" (In J. Campbell, p. 107).

II - La lettura, invece, del mito, del simbolo, deve essere trasposta e mediata; allora è rivelatrice, perché coglie il simbolo nella peculiarità e trasparenza indicativa di altro, cui si indirizza e viene così inteso. Nel sogno le figure del padre, della madre, o di qualunque altro personaggio o avvenimento non rappresentano il padre o la madre reali, come vorrebbe la lettura popolare realistica, ma sono le immagini dell'*analogatum princeps*, utilizzato per esprimere un significato che viene vissuto attraverso l'analogia.

III - Come nel crittogramma si rimanda (AT ORO P.) ad un ulteriore livello di nascondimento, rappresentato dal "Pater noster", così la ricerca del senso nascosto in ogni scoperta e verità di prima approssimazione rimanda ad un'ulteriore comprensione che è più profonda, pur già presente in ciò che si è scoperto. Sia un esempio la risposta alla domanda "perché la neve è bianca?":

a. risposta di primo livello:"perché respinge tutti i raggi luminosi";
b. risposta di secondo livello:"perché così facendo essa si può conservare neve e si oppone a ciò che la distruggerebbe (l'assorbimento del calore)". Le applicazioni di questo secondo livello di comprensione sono, oltre che biologiche, anche economiche e sociali. Perché vengono respinti gli avversari con acidi repellenti, con mimetismi, con artigli ecc.? Perché il gruppo espelle chi dimostra di non appartenere a lui? Sempre per poter conservare allo stesso livello se stessi, il gruppo, l'esistenza degli animali.
c. Risposta di terzo livello: "quale legge generale è presente?". È la legge di ogni struttura: "Ogni sistema tende a conservare massimamente se stesso" (v. Bertalanffy). Le applicazioni di questa legge sarebbero innumerevoli, qualora si concretizzassero su un piano sociologico o in enclavi culturali e di potere.
d. Ma già il percorso seguito dalla lettura – pensiero per giungere al significato include un simbolismo, cioè rimanda ad altro, pur ancora sempre presente: esso rimanda ad una intuizione ulteriore, che è un trigramma J.C.S. o la lettura A e O che indica il monogramma.

Possiamo concludere che l'immediatezza, con i suoi presupposti accettati acriticamente a priori, è la regola per non capire. Essa è molto diffusa, specie tra i bambini e in chi comanda; non dà il tempo o la possibilità di riflettere ed è il primo passo per sviare l'attenzione ed impedirsi di cogliere il significato vero. Al contrario la creatività, che permette di intuire il vero, consiste nel non fermarsi al primo risultato immediato, ma nel ricercare i significati che sono nascosti, come le figure – al dir di Michelangelo – che si devono liberare dal marmo superfluo per far emergere la forma segreta che il marmo cela in sé.

Bibliografia

ANACLETO BENDAZZI, *Bizzarrie letterarie*, 1951, presso l'Autore, Seminario di Ravenna.

RINO CAMILLERI, *Il quadrato magico*, Rizzoli 1999, Milano.

JOSEPH CAMPBELL, *Mitologia orientale*, Oscar Mondadori 1991, Milano.

COSTANTE SCARPELLINI, *Decifrato un crittogramma cristiano del I secolo*, "Il Sagittario" pp. 61-70, 1997.

GIANMARIO PETRÒ

MERCANTI E NOBILI, AFFARI E ARTE, FORTUNE E DECLINO DI FAMIGLIE BERGAMASCHE NELLA STORIA DEL PALAZZO MAFFEIS DE BENI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 7 aprile 2000

> "Vediamo col numero 74 il palazzo Maffeis, un edificio di aspetto sarei per dire monumentale, per il suo grandioso balcone con ampie finestre, contornate da elementi severi in arenaria con timpano centrale, elementi che sfuggono all'osservatore, data la limitata visuale. Ha un grande cortile, che credo di tempi più tardi dalla costruzione dell'edificio. L'arenaria è meno sfaldata; i fregi dei capitelli e delle cimase sono pressoché perfetti. Il palazzo, pur mancando di documenti probatori, viene assegnato a Pietro Isabello detto Abano (1520) da alcuni studiosi o ad Alessio Agliardi. A me pare più tardo, quasi sarei per dire neo-classico. Non mi è dato sapere chi fossero gli antichi proprietari del palazzo. Si sa che intorno al 1800 vi abitava il conte Giovan Battista Maffeis, che nel 1833 passava a nozze con la nobile signora Agnese Caroli […]".

Luigi Pelandi descrive poi alcuni ambienti del palazzo, tra i più significativi della città, rinnovati tra i primi anni dell'800 e la fine del secolo, concludendo:

> "Mi sono attardato in queste descrizioni […] per far presente che le sale non hanno alcun richiamo all'epoca rinascimentale, mentre rispondono alla presenza di proprietari del primo Ottocento, con ciò avvalorando la presunzione che il palazzo non può essere stato edificato dall'Isabello, né tantomeno da Alessio Agliardi, ma soltanto molto più tardi"[1].

Luigi Pelandi, con l'occhio di chi conosceva bene la città, avanzava grossi e fondati dubbi su quanto si andava scrivendo o dicendo su una delle più importanti architetture cittadine. Diciamo subito che lo stesso Pelandi in parte sbagliava proprio per quanto riguarda il cortile della casa, i cui porticati sono oggi la parte più evidente dell'edificio originario, che risaliva alla seconda metà del '500 e che fu ampiamente rinnovato in epoca neoclassica.

"Il palazzo"(parliamo ancora del civico 74 di Pignolo)

> "fu costruito intorno al 1520 e il suo progetto viene attribuito ad A. Agliardi (più noto come architetto militare). Canonico nell'impianto tipologico formato

[1] LUIGI PELANDI, *Attraverso le vie di Bergamo scomparsa, il Borgo di Pignolo*, Bergamo 1962, pag. 63-64.

> da due corpi con interposto un cortile (porticato solo sui lati trasversali al lotto e con segni di rifacimento neoclassici), questo edificio è l'unico, fra quelli cinquecenteschi, a mostrare un'esplicita intenzione monumentale nella facciata sulla strada: effetto quasi completamente assegnato all'ingigantimento del tema architettonico del portale d'ingresso [...] con l'affascinante esito di proporsi come un'architettura incastrata in un'architettura".

A parte il fatto che Alessio Agliardi fu un notissimo ingegnere idraulico mentre poco sappiamo di lui come architetto militare, Walter Barbero, che per non lasciare dubbi illustra il suo testo con una fotografia "della facciata verso via Pignolo del palazzo cinquecentesco attribuito ad A. Agliardi", pur accennando a interventi neoclassici, non ha dubbi nel datare l'edificio in questione al primo cinquecento[2]. Due modi così distanti di vedere uno dei più importanti edifici cittadini se non altro mettono in evidenza la difficoltà di una corretta lettura di questo importante palazzo.

Il nostro percorso, che cercherà di seguire le vicende della casa e delle famiglie che la abitarono nonché i principali cambiamenti che interessarono quel tratto di via, parte necessariamente dal primo cinquecento.

Allora, lungo l'odierna via Pignolo, in corrispondenza dell'attuale civico 86, era appena stata ultimata la casa di città del capitano Alessandro Martinengo Colleoni, progettata e costruita da Antonio figlio di Venturino Moroni nell'anno 1500. In corrispondenza degli attuali numeri civici 70 e 72, intorno al 1515 erano state ultimate le case dei mercanti Paolo e Zovanino figli di Antonello Cassotti de Mazzoleni, iniziate anni prima dai costruttori Moroni ma ultimate poi dall'impresa di Pietro Isabello su progetto, ritengo, di Bonifacio figlio di Alessio Agliardi.

Al n. 76 e su parte dell'attuale civico 80 erano state costruite le case dei mercanti Bartolomeo e Zovanino figli di Bertulino Cassotti de Mazzoleni su progetto di Pietro Isabello, già abitate nel 1514, mentre nel civico 80 alla fine dell'estate del 1520 andava ad abitare il conte e cavaliere Domenico Tasso, nella casa da lui fatta costruire quasi certamente su progetto dell'architetto Francesco di Giovanni Carrara.

Questo tratto del lato sinistro salendo lungo la via Pignolo era allora in profondo rinnovamento, mentre il lato destro, appartenente in buona parte ad esponenti della famiglia Sale della piccola aristocrazia terriera e militare, conservava un aspetto medioevale con pochi nuovi elementi degni di nota. Sull'area dell'attuale civico 74, l'edificio di cui parliamo, sorgevano allora una casa ed una casetta della famiglia Negro Roncalli. Era stato proprio Marco di Antonio Negro Roncalli a cedere nel 1507 una parte della sua proprietà a Zovanino di Antonello Cassotti e a vendergliene ancora una piccola porzione nel 1511 per dilatare un poco la fabbrica della casa in costruzione, consentendogli di realizzare una delle più importanti architetture della Bergamo del '500, il palazzetto noto oggi come Grataroli De Beni. Buona parte dell'area corrispondente agli attuali civici 70-74 di via Pignolo alla fine del

[2] Walter Barbero, *Bergamo*, Milano 1985, p. 95.

'400 apparteneva a Marco di Guglielmo Roncalli, del ramo dei Bragini e soprattutto a Marco di Antonio Roncalli del ramo dei Negro. Questi Roncalli, parenti stretti tra loro, originari della Roncaglia di Valle Imagna, erano immigrati da tempo in città e, abbandonata la mercatura, godevano di una discreta posizione sociale. Marco Bragini Roncalli aveva sposato Antonia, figlia naturale del milite Ruggero Sale, uno dei personaggi più in vista della vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, proprietario verso la fine del '400 dell'area dell'attuale palazzo Suardi e della grandissima ortaglia retrostante. Ruggero aveva avuto solo figlie e Maddalena, la primogenita, aveva sposato il ricco e importante conte Trussardo Calepio, feudatario dell'omonima valle, mentre la secondogenita Fiorbelina, morta poi tragicamente, aveva sposato Marc'Antonio di Giacomo Grumelli, uno dei personaggi più ricchi e influenti della Bergamo di allora. Di certo proprio i Roncalli favorirono l'insediamento dei Cassotti nella vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, cedendo loro una parte delle proprie case, forse anche perché imparentati con loro.

Il 30 maggio 1511, in occasione dell'acquisto aggiuntivo di una piccola porzione di area, Zovanino Cassotti, rappresentato dal genero Antonio di Alessio Agliardi, si accordava con Marco di Antonio Negro Roncalli e stabiliva i patti per poter costruire in aderenza, patti che il Cassotti utilizzava subito e che il Roncalli, o altri per lui, avrebbero fatto valere più di sei decenni dopo[3].

Una nota d'estimo del 1525 ci informa che i fratelli Negro ed Antonio Negro Roncalli figli di Marco abitavano con le rispettive famiglie nella loro vecchia casa. Negro, vedovo di Barbara Suardi, aveva due figli maschi piccoli, Guglielmo e G. Francesco e tre femmine. Antonio, sposato con Elisabetta Bonghi, aveva pure due figli maschi in tenera età, Marco e Francesco, e una figlia. Sul retro della loro casa c'era un'ortaglia di due pertiche. Una casetta unita a quella principale veniva affittata. I Roncalli occuparono questa casa fino al 1576, ma alcuni di loro si erano trasferiti in un altro edificio di loro proprietà che aveva un ingresso su via Pignolo alta e uno sulla via S. Tomaso. Nel frattempo i figli di Antonio erano morti senza discendenza la-

[3] Per inquadrare le trasformazioni in atto nella via Pignolo all'inizio del '500 rinvio al mio studio: *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo, Amici e Committenti,* "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 12-13, Gennaio-giugno 1998, pp. 74-127 e note bibliografiche a p. 137, in particolare pp. 115-119 per la casa Cassotti di via Pignolo 72. Per la casa Calepio poi Furietti rimando al mio precedente studio: *Il palazzo di Guarisco Furietti noto come Albani-Suardi in via Pignolo 65*, "La Rivista di Bergamo", anno XLV, n. 5-6, maggio-giugno 1994, pp. 7-15. Per Antonia Sale moglie di Marco Bragini Roncalli, cfr. Archivio di Stato di Bergamo (da qui in avanti ASB) notaio Sebastiano Terzi, cart. 1323, 1 marzo 1528. Notizie su questi Roncalli sono facilmente rintracciabili seguendo le annotazioni delle "Antichità Bergamasche", notissimo manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo (da qui in avanti BCB) e in copia presso ASB, nonché i registri e le polizze degli Estimi Veneti conservati parte presso la BCB e parte presso l'ASB, vicinie di S. Giovanni dell'Ospedale e di S. Alessandro della croce.

[4] Per la nota d'estimo dei fratelli Roncalli, cfr. BCB, Archivio Storico del Comune di Bergamo, Estimi Veneti n. 167, Vicinia di S. Giovanni dell'Ospedale, "*Libro de L'extimo deli homini et vicini dela visinanza de Sancto Zovane de l'ospitale* [...]", 1525 (?), f. 197 e la relativa polizza n. 105 del 1526.

sciando eredi i cugini figli di Negro[4].

Dopo l'ultimazione della casa di Domenico Tasso, per qualche decennio l'aspetto esteriore della contrada non era cambiato, mentre era stato quasi stravolto l'ambiente sociale. Nella casa già del mercante Balsarino Angelini all'attuale civico 56-58 abitava il mercante Benedetto di Giacomo Benetti Moscheni originario di Almenno; al n. 70 viveva la vecchia Agnese Avinatri, vedova di Paolo Cassotti; al n. 72 abitavano i Camerata de Mazzoleni, ricchi mercanti operanti nello Stato pontificio, che nel 1568 avevano acquistato la casa dai creditori di Gianmaria Cassotti e di Gianantonio figlio di Marsilio Cassotti. Al n. 76 viveva Camillo di G. Francesco Marconi de Maffeis, originario di Zogno, parente stretto dei Benetti Moscheni. Camillo nel 1566 aveva avuto la casa come dote della moglie Claudia, figlia di G. Vitale Cassotti. Peraltro il 29 giugno 1578 Lanfranco Marconi Maffeis, figlio di un altro Lanfranco, parente prossimo di Camillo e dei Benetti, acquistava per 3000 scudi da Gaspare Sale la grande casa con vasta ortaglia che sorgeva sull'area dell'attuale civico 67 di Pignolo, ma in seguito, per motivi che ancora non conosciamo, la compravendita era stata annullata[5].

Al n. 80 abitava allora il cavalier Enea Tasso figlio del cavaliere e conte G. Giacomo che fu erede del cugino conte e cavaliere apostolico Domenico, mentre al n. 82, nella bella casa già degli Alessandri, nel 1572 si era insediato Pietro Scaino de Mazzoleni, uomo d'affari di quel tempo. Al n. 73/a nel 1568 erano arrivati i ricchi mercanti Maffeo e Bernardino Casali, soci dei Benetti, mentre la vecchia casa del milite Ruggero Sale e poi dei conti Calepio il primo marzo 1577 era stata acquistata dal ricco mercante Guarisco Furietti dei Sonzogni, originario di Zogno, il cui parente Giuseppe di Zilio Furietti non molti anni prima era entrato in possesso di una bella casa oggi incorporata nel palazzetto già dei conti Carrara. L'importante casa dei Mazzoleni all'attuale civico 11 di Pignolo nel 1580 era stata acquistata dal ricco mercante Pietro di Cristoforo Vimercati Sozzi di Caprino. Gli spostamenti sul territorio cittadino non erano mai casuali e l'esame dei documenti mostra sempre sorprendenti intrecci di parentele e di affari tra le famiglie che sceglievano di abitare vicino.

Guarisco Furietti aveva subito dato inizio alla ricostruzione della casa acquistata, che sarebbe poi stata affrescata riccamente da Troilo Lupi e soprattutto, secondo quanto riferisce il Tassi, da Gian Paolo Cavagna. Al Cavagna era attribuita anche la decorazione del palazzetto di Giuseppe Furietti poi dei Carrara, sempre in via Pignolo, che seppure in stato frammentario ancora si conserva. Parte degli ambienti e della originaria decorazione della casa di Guarisco Furietti si è conservata fino ai nostri giorni, anche se questi notevoli affreschi sono del tutto ignorati. Caso inconsueto per quel tempo, l'abitazione

[5] Per la ricostruzione di vari passaggi di proprietà delle case di via Pignolo rinvio ai miei precedenti studi pubblicati su "La Rivista di Bergamo" richiamati alla nota 3. Per la vendita della casa e dell'ortaglia di Gaspare di Antonio Sale per 3000 scudi d'oro a Lanfranco Marconi Maffeis cfr. ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3712, n. 239 del 29 luglio 1578. La casa, sull'area dell'attuale civico 67, aveva un'ortaglia di 18 pertiche che si spingeva fino alle mura medioevali.

di Guarisco Furietti veniva definita "palazzo". Purtroppo i rifacimenti effettuati per conto di Gianforte Suardi dall'architetto Giacomo Bianconi, su progetto del 1821 ma con lavori ancora in corso tra il 1836 e il 1838, hanno radicalmente cambiato l'aspetto esteriore di questo importante edificio, che aveva un cortile con portico e loggia su tre lati, e precisamente quello d'ingresso, quello sulla sinistra entrando e quello di fronte. I porticati e le rispettive logge erano di cinque luci sui lati contrapposti e di nove luci sul lato sinistro, con colonne alte e serrate, con capitelli scanalati con echino lavorato ad ovuli. La facciata esterna sul giardino non era porticata. L'intervento del Bianconi comportò il ridisegno di tutti i lati del cortile, con la radicale trasformazione dei porticati superstiti (solo il lungo porticato sul lato sinistro ricalca quello preesistente), l'eliminazione del portico e della loggia del corpo di fabbrica di fronte all'ingresso e il raddoppio della larghezza del cortile, con la totale demolizione degli ambienti sul lato destro. Invece le stanze padronali di rappresentanza del corpo di fabbrica verso il giardino vennero integralmente conservate. Nella casa Furietti lavorò l'impresario Giovanni Ragnoli, padre di quel Pietro che è il più noto architetto cittadino dell'ultimo '500. Ma negli anni della costruzione del palazzo i Furietti frequentavano anche Giorgio Castello, pittore e mercante di spalere, di certo interessato all'architettura, fratello del notissimo pittore e architetto Gianbattista Castello che era morto nel 1569 mentre lavorava alla corte di Spagna. Giorgio e Gianbattista avevano studiato pittura a Crema presso lo zio Vincenzo Civerchio, che era stato anche maestro del loro padre Gianmaria che ne aveva sposato la nipote Ludovica Colombi. Gianbattista si era poi trasferito a Genova mentre il fratello primogenito prese casa in città, in Piazza Pontida, dove esercitò il mestiere per quasi cinquant'anni e dove peraltro lo troviamo in contatto con Giovanni Ragnoli[6]. Giorgio Castello è praticamente ignorato dalle fonti, ma è forse il personaggio in grado di spiegarci certe tendenze della pittura decorativa a Bergamo nella seconda metà del '500, aiutandoci a capire tanta pittura anonima. Mi riferisco agli affreschi di casa Morandi in via Arena, di casa Franchetti a Gorlago, della Salvagna di Colognola, del palazzo Furietti ora Suardi, della casa Furietti poi Carrara di Pignolo e della villa Furietti a Presezzo, che gli studiosi del passato (in qualche caso a ragione) hanno sempre assegnato al giovane Cavagna e che la critica moderna in qualche caso ha assegnato a G. Battista Guarinoni o ha semplicemente ignorato. Per completare il quadro, dobbiamo dire che i Furietti avevano allora modo di frequentare anche il proto Paolo Berlendis, impegnato alla costruzione degli ultimi bastioni delle mura, ma sollecito anche nel dare con-

[6] Ad una mia ricerca in corso rinvio per più precise informazioni su Giorgio Castello, cittadino di Bergamo e di Brescia, fratello del noto pittore G. Battista e suo procuratore a Bergamo. Per quanto i documenti ci parlino di Giorgio più come piccolo imprenditore e mercante di spalere, da solo o come socio del nipote Orazio, figlio di G. Battista, ciò non di meno in molti documenti egli si dichiara pittore e anche nell'ultimo testamento si preoccupa di destinare tele, pennelli e colori a un suo allievo. Su Giorgio Castello cfr. ora anche GRAZIELLA COLMUTO ZANELLA, *Gli edifici dedicati a S. Alessandro nella città di Bergamo*, in AA.VV., *Bergamo e S. Alessandro, Storia, culto, luoghi*, Bergamo 1999, pp. 163, 164, 178, 180. Anticipo qui che si deve escludere che G. Battista Castello sia nato a Crema, come invece suggerivano gli studi più recenti.

sulenze e far perizie per conto di privati cittadini.

Torniamo ai Roncalli. Il 31 luglio 1576, Giuseppe Roncalli, uno dei figli di Negro, vendeva ad Antonio Bolis la casa, la casetta e l'ortaglia di cui abbiamo parlato. L'atto era stipulato nella vicinia di S. Eufemia, nella casa di G. Martino di Marco Roncalli, capostipite dei conti Roncalli di Chignolo, allora ricco mercante che operava a Roma come il Bolis e vari altri mercanti dell'Isola. Nel contratto si faceva espresso riferimento ai diritti e alle servitù concordati nel 1511 tra Marco Negro Roncalli e il confinante Zovanino Cassotti. Del prezzo di vendita, ben 2300 scudi da pagarsi ratealmente, due terzi restavano a Giuseppe e un terzo andava al nipote Orazio, figlio di Guglielmo[7].

Antonio era l'unico figlio maschio di Gerolamo di Giacomo Bolis e di Polissena di Martino Razoli Locatelli, entrambi di Mapello e di buona posizione sociale, che si erano sposati forse nel 1540[8]. I Bolis possedevano case e terreni a Mapello e in particolare erano proprietari di un podere con casa padronale, giardino e cascinale al Gromo, che costituiva credo il nucleo originario della grande villa settecentesca oggi esistente. Non sono molte le notizie su Antonio, che incontriamo nei documenti solo dopo la morte del padre, avvenuta tra il 1569 e il 1570. Antonio, pur avendo interessi nel Regno di Napoli, era mercante a Roma all'insegna di S. Marco "*prope imaginem pontis de urbe Rome*", espressione questa di cui ignoro il significato[9]. Operava in stretti rapporti con parenti e concittadini, e talvolta lo incontriamo come procuratore dei Tasso che a Roma avevano ancora molti interessi. Antonio aveva sposato Deonora, figlia di Guarisco Furietti ed era cognato di Alessandro Camerata cavaliere di S. Paolo "de urbe", figlio del cavalier lauretano G. Maria. Alessandro aveva sposato Lucrezia Bolis, una delle due sorelle di Antonio. Alessandro Camerata con il fratello Antonio, cavaliere di S. Pietro e Paolo, era proprietario della casa al civico 72 di Pignolo. Per rinsaldare questi intrecci di parentele e di affari, G. Maria Camerata, primogenito di Alessandro, avrebbe sposato nel 1589 Maria Furietti, figlia di Lorenzo, il secondo figlio maschio di Guarisco.

Peraltro il primo maggio 1576 Antonio Bolis aveva costituito una società con Angelo di Battista Benvenuti di Albino "per negociar in Ancona, Roma et dove farà di bisogno diverse mercantie", investendo personalmente settemila scudi, "de giuli dieci per scudo a valuta di Roma"; altrettanti ne inve-

[7] Cfr. ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3710, atto n. 185, 31 luglio 1576, con i richiami al testamento di Guglielmo Negro. Questi testava il 15 gennaio 1572 a favore di Orazio, figlio naturale avuto da una donna di casa (ASB, notaio Baldassarre Agazzi, cart. 2058, 1° atto).

[8] La data di matrimonio di Gerolamo Bolis si ricava da una rubrica mutila dell'archivio Bolis-Mangili conservata nell'archivio dei baroni Scotti di Bergamo, nella quale si estinse il più importante ramo della famiglia Mangili. Un atto per la dote di Polissena è in ASB, notaio Cipriano Frassoni, cart. 1820, 19 dicembre 1543: Carlo Rasoli Locatelli, fratello di Polissena, vende un appezzamento di terreno per il pagamento della dote.

[9] Cfr. ad esempio ASB, notaio Nicola Carrara Benaglio, cart. 2769, 19 ottobre 1594 f. 238, lungo e importante atto per la sistemazione degli affari romani con richiami al testamento del 9 marzo 1581. Il testamento di Gerolamo Bolis, padre di Antonio, è in ASB, notaio G. Maria Zinardi o Zanardi, cart. 2252, 28 luglio 1569. Un precedente testamento è tra gli atti del notaio Gerolamo Maldura, cart. 3108, 1553-1579, vol. 1553-1565, f. 7, 10 aprile 1553.

stiva Angelo. La società o compagnia aveva nome "Antonio Bolis Angelo Benvenuto compagni" e aveva per marchio le lettere AB collegate con una barretta ad altre lettere AB e con una croce con doppi bracci posata sulla barretta e con una stellina in cima. Negli accordi non si nomina merce bergamasca e si dà invece molta importanza alle "robbe comperate nella fera di Bolzano di Pasqua di Maggio et altri luoghi" che dovevano essere trasportate ai negozi di Ancona e di Roma. La maggior parte delle incombenze, comprese quelle contabili, erano a carico di Angelo Benvenuti, con compensi e percentuali ben precisati. I due avevano poi rapporti di fornitura con Francesco Colombi, G. Pietro Mangili e compagni, mercanti pure originari dell'Isola, che avevano botteghe a Roma. G. Pietro Mangili, che incontreremo anche in seguito, era cognato di Antonio Bolis. Un regolamento di conti con altri mercanti ci consente di precisare che il Bolis tra l'altro commerciava stoffe, fazzoletti, pizzi[10].

Angelo Benvenuti, che aveva sposato Deonora figlia di Alessandro Camerata, è il capostipite della famiglia che incontreremo più avanti e che abitò per oltre un secolo e mezzo in Pignolo nella casa dei Camerata. Diverse sono le procure valide per Roma e per gli Stati meridionali rogate dai notai del tempo che ci documentano i rapporti d'affari e di fiducia oltre che di parentela che legavano fra loro tutti questi personaggi.

Antonio Bolis dava subito inizio alla costruzione della sua nuova casa, partendo dal corpo di fabbrica verso il giardino, che per il notevole dislivello del terreno ha un ampio piano seminterrato mentre la facciata posteriore prospetta su un cortiletto pensile, detto mazorino. Questa parte di casa "posteriore" si presentava porticata su entrambe le facciate, con archi serrati su colonne slanciate, con capitelli scanalati con echino lavorato ad ovuli, tipici di questo periodo. Li ritroviamo infatti riemersi da sotto gli intonaci nel palazzo Furietti ora Suardi, nella villa degli stessi Furietti a Presezzo e in poche altre fabbriche cittadine intraprese e in gran parte portate a termine negli anni tra il 1580 e il 1590. Peraltro i porticati della casa Bolis presentano strette analogie con quello della villa Furietti, tanto da lasciare ipotizzare la presenza della stessa bottega di scalpellini e dello stesso progettista. Diversi sono invece i capitelli della villa del vescovo Gerolamo Ragazzoni a Gorle, ultimata nel 1588 ricostruendo un lato dell'antico castello vescovile,

[10] Per alcune notizie sui Camerata, cfr. il mio articolo *La casa di Zovanino Cassotti de Mazzoleni in via Pignolo 72 nota come Grataroli-De Beni*, "La Rivista di Bergamo", novembre-dicembre 1992, pp. 9-16. Aggiungo qui altra documentazione alla nota 29 e alla nota 70. Per i Furietti cfr. il mio *Il palazzo di Guarisco Furietti* … cit. Per Monica di Guarisco Furietti vedova di Pasquino Magenis, cfr. ASB, notaio G. Battista Cattaneo, cart. 4019, atto n. 170 del 22 aprile 1594. Per la dote di Maria di Lorenzo Furietti moglie di G. Maria Camerata, esiste solo l'annotazione dell'atto di dote per l'anno 1589 nell'indice della cart. 4018 dello stesso notaio. Il testo degli accordi per la società di Antonio Bolis e Angelo Benvenuti è in ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3712, atto n. 214, 28 giugno 1578, con trascrizione della scrittura del 1° maggio 1576, molto importante per la dettagliata descrizione dell'organizzazione della società. Alcuni conti dell'attività romana dell'anno 1575 sono tra gli atti del notaio Nicola Carrara Benaglio, cart. 2769, f. 398, 13 aprile 1585, con indicazione di alcune delle merci trattate.

probabilmente su disegno di Pietro Ragnolo e con suggerimenti dello stesso vescovo, dove troviamo capitelli copiati dai trattati di architettura, forse dal capitello dorico decorato con roselline e nastri e con echino lavorato a ovuli disegnato da Sebastiano Serlio[11].

Il 17 dicembre 1578 Antonio Bolis sottoscriveva un importante accordo col confinante Camillo Marconi Maffeis, proprietario allora dell'attuale civico 76, acquistando per 163 lire e sedici soldi metà del muro di confine, che doveva essere molto alto, a suo tempo eretto da Bartolomeo e da Zovanino Cassotti per schermare la loro casa. Il muro era situato

> "sul lato a mattina nella parte posteriore della casa del predetto domino Camillo e sul lato a sera della casa nuovamente fabbricata e costruita nella parte posteriore della casa del predetto domino Antonio, e ambedue le case sono nella presente vicinia (di S. Giovanni dell'ospedale) e sopra e in quel muro medesimo il predetto domino Antonio ha fabbricato e appoggiato e sta per fabbricare e si estende verso mezzogiorno tanto (spazio) quanto occupa la loggia nuova che si fabbrica (*que fabricatur)* dal soprascritto Antonio e oltre la stessa loggia per mezzo braccio dal muro".

In base a questi accordi quella parte del muro restava di proprietà comune[12].

Sopra i porticati si apriva una loggia scandita da archi sorretti da snelle colonnette poste ognuna in corrispondenza delle colonne sottostanti, con capitelli simili a quelli dei portici. Il minor diametro delle colonnette e la minore altezza facevano in modo che la luce degli archi apparisse più ampia e il ritmo della loggia molto più disteso. Un minuzioso dipinto attribuito a Pietro Ronzoni ma opera di un dilettante, databile alla fine del '700, ci restituisce l'aspetto della facciata verso il giardino come si presentava prima degli interventi neoclassici. Partendo da questo dipinto, nel 1995 venivano ritrovate sotto gli intonaci e messe in vista le colonnette della loggia perfettamente conservate. Il progetto della casa doveva prevedere il cortile con portico e loggia nel lato d'ingresso e in quello in facciata, mentre non sappiamo come era risolto il corpo di collegamento sul lato destro rispetto all'ingresso, che era di puro passaggio e che forse ospitava il vano scale come in altre case della via.

Antonio Bolis soggiornava frequentemente a Roma e di conseguenza non sono molti gli atti rogati nella casa in costruzione. Ci mancano così quei preziosi riferimenti ai componenti del cantiere, professionisti, artigiani e maestri, che si possono ottenere sulla base delle persone chiamate a far da testimoni nei diversi documenti notarili. Tuttavia nel cantiere lavorò il lapicida Giorgio figlio di Lorenzo Passuti di Venezia, presente nella casa nel feb-

[11] Per la casa Furietti e per la villa di Presezzo rimando al mio *Il palazzo di Guarisco Furietti* ... cit., con sufficiente documentazione fotografica. Per la villa vescovile di Gorle rimando al mio *Il castello Vescovile di Gorle*, "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 1, 1995, pp. 12-21.

[12] ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3712, atto n. 385 del 17 dicembre 1578.

braio del 1579 e che nello stesso periodo risulta aver ricevuto denaro da Antonio Bolis[13]. Al momento non sappiamo praticamente nulla di questo artigiano.

Il primo marzo 1581 veniva presentata la polizza d'estimo di Antonio che dichiarava:

> "Una casa con horto nella vicinia di S. Giovanni dal hospitale che abita et fabrica da doman li heredi di messer Zoan Maria Camerata, da mezzodì il Signor Gio. Vital Casotto, da sera messer Camillo Marchone da monte strata"[14].

La casa dunque nel marzo del 1581 non era ancora ultimata. Peraltro il dipinto del tardo settecento cui abbiamo accennato mostra chiaramente che, mentre le aperture sotto il portico del piano terra sono accuratamente rifinite con stipiti e cornici in pietra, le numerose aperture che si aprono sul loggiato del primo piano ne sono prive.

Antonio Bolis si trovava allora a Roma. Il 9 marzo Antonio, improvvisamente ammalatosi, dettava al notaio romano Francesco Masino le sue ultime volontà e nei giorni successivi moriva forse neppure quarantenne. A Bergamo la notizia della sua morte giungeva prima del giorno 24.

Un documento del 16 giugno 1581 ci riporta nella casa che ci interessa, che per volontà del testatore era stata assegnata a Marzia sua sorella, moglie di G. Pietro Mangili "*mercatoris in urbe*", ma che era destinata in usufrutto alla madre e alla moglie.

Il documento, che ci testimonia anche i profondi cambiamenti sociali in atto per il ricorso ai titoli e al modo ossequioso che caratterizzerà poi tutto il secolo successivo, ci informa che il "Magnifico Domino Antonio quondam del Magnifico Domino Gerolamo" aveva dato disposizione perché nella casa vivessero Polissena "sua dolcissima genitrice" e la "Magnifica Domina Deonora sua amatissima moglie". A Polissena veniva destinata

> "la parte anteriore della detta casa con la cucina vecchia e l'altra cucina nuova contigua e gli altri ambienti situati sopra le stesse cucine ad eccezione di due corpi di casa a piano terra a man sinistra dell'ingresso della porta grande di detta casa posti là dove era una bottega e dove si fa stalla ed eccettuate anche due camere nuove poste sopra la canepa esistente in questa parte anteriore di casa".

A Polissena veniva anche riservata una parte dell'orto. A Deonora veniva

[13] Giorgio lapicida figlio del maestro Lorenzo de Passuttis di Venezia e abitante nella vicinia di S. Andrea è testimonio con Lorenzo q. Angelo Cortesi di Torre Boldone per un atto rogato nella casa in costruzione (ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3713, anno n. 74 del 23 febbraio 1579). Il 7 febbraio 1579 il Passutti acquistava un minuscolo appezzamento di terreno in Valtesse dal lapicida Stefano di Andrea Meris da Rosciano, usando trecento lire ricevute da Antonio Bolis per la dote della moglie Antonia figlia di G. Pietro de Russis di Scalve (ibidem, atto n. 50).

[14] BCB, Archivio Storico del Comune di Bergamo, Estimi Veneti n. 512, vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, pol. n. 91 del 1° marzo 1581. I numerosi altri documenti degli archivi degli estimi conservati presso la BCB e presso l'ASB non apportano elementi veramente importanti per la ricerca sul palazzo in argomento.

assegnata

> "la casa posteriore che è a mezzogiorno di tutta questa casa e che fu nuovamente fabbricata dal detto domino Antonio […] e pure la bottega e la stalla poste a mattina dell'ingresso della casa anteriore e gli ambienti posti sopra le cucine vecchia e nuova".

A Deonora spettava anche "l'orticello circondato di muro" unito alla casa nuova e la parte restante dell'orto "posto verso mezzogiorno tanto quanto si estendono sei colonne e mezzo pergolate esistenti nell'altro orto posto a sera"[15].

Non tutto è chiaro, ma è invece evidente che la ristrutturazione della casa "anteriore", vale a dire il corpo di fabbrica su strada, non era stata portata a termine e come vedremo non fu mai completata secondo il progetto originario. Tra i testimoni presenti alla stesura del documento incontriamo il maestro di muri G. Giacomo di Battista Pedersoli da Sedrina, che in quegli anni era uno dei maestri impegnati nella costruzione del vicino palazzo di Guarisco Furietti.

Il 19 agosto dello stesso anno, facendo riferimento ad accordi stipulati a Roma il 29 maggio precedente, Marzia e Deonora si accordavano per la divisione dei mobili delle case di Bergamo e di Mapello. A Deonora in particolare venivano assegnate, in aggiunta ai "mobili gioielli ornamenti e vesti" destinati a lei dal marito,

> "una credenza di noce a figure della sala con il suo credenzino da bigeri […] cadreche [sedie] di noce nove [nuove] n° sei con mascheroni di corami lavorati et frange atorno, cadreche da donna di noce tornite con li boletti d'ottone fornite di palia n° tre, scabelle di noce da sala otto, uno quadro [tavolo] di noce da sala, uno portacappi di noce grande lavorato […]".

La morte repentina di Antonio, alla quale farà seguito l'andamento negativo dell'attività mercantile degli eredi, e il fatto che la casa per alcuni anni fosse destinata ad abitazione di Deonora e Polissena, impedirono il compimento della parte su strada dell'edificio. Di certo non esisteva allora il grande portone monumentale con il balcone sovrastante sorretto da due colonne ioniche e con lesene laterali pure con capitelli ionici, realizzati credo nel primo settecento[16].

---

[15] Per la prima notizia della morte di Antonio Bolis cfr. ASB, notaio G. Giacomo Moioli, cart. 2471, 24 marzo 1581 f. 562, donazione di Polissena Rasoli Locatelli alla figlia Lucrezia moglie di Alessandro Camerata, atto rogato nella casa del quondam Antonio dove vive Polissena. Altro atto nella stessa data al f. 565. L'atto di divisione della casa tra Polissena e Deonora è in ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3715, n. 204 del 15 giugno 1581. Fra i testimoni figura il maestro muratore G. Giacomo Pedersoli da Sedrina allora impegnato nella costruzione del palazzo Furietti, presente forse in assistenza di Deonora.

[16] La divisione dei mobili tra Marzia e Polissena è in ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3715, n. 246 con riferimento all'atto rogato a Roma il 29 maggio 1581 dal notaio Francesco Masino. Può sembrare strano ma conosciamo poco di quanto si è costruito a Bergamo e in Bergamasca nella seconda metà del '500 o nel primo '600; credo che neppure si sia tentato di individuare materialmente le principali costruzioni civili di allora. Inoltre, la diffusione dei trattati di architettura, quello del Serlio in particolare, ha offerto molti spunti ai costruttori locali, che li

I capitelli ionici, con le loro volute solo apparentemente semplici da realizzare, si videro solo eccezionalmente nel '500 e i più antichi esemplari che mi risultano sono quelli dell'ordine superiore del monumento funebre del Vescovo Luigi Tasso, ultimato nel 1524, successivamente quelli della cornice lignea della pala di Francesco Terzi nella chiesa di Lallio intagliata nel 1550 da Alessandro Belli e infine quelli affrescati nel 1577 da Giovan Battista Guarinoni d'Averara nella sala dei Giuristi. In ogni caso i capitelli ionici restarono molto rari in città, dove incontrarono un certo successo solo nel corso del '600.

L'architettura cittadina in generale era poco appariscente. I soli portoni monumentali esistenti in città erano probabilmente quelli del palazzo Grumelli e quello perduto del duomo, disegnato nel 1572 da Giorgio Castello e Paolo Berlendis, arricchito con colonne recuperate dall'antica cattedrale di S. Alessandro, rielaborate in stile dorico dai lapicidi Alessandro Fantoni, Battista Malossi e Cristoforo Marchesi. Un portone di datazione problematica è invece quello del palazzo Brembati di via S. Lorenzino, arricchito da due colonne doriche e bel fregio con triglifi, bucrani e patere, forse realizzato in occasione delle modifiche al palazzo per la costruzione delle nuove mura. In tal caso si potrebbe ipotizzare un intervento di Giorgio Castello che in quel periodo è documentato nella casa. Il portone di palazzo Brembati non si discosta molto dallo schema della fontana sul piazzolo di Pignolo realizzata nel 1584.

hanno utilizzati per buona parte dei due secoli successivi, rendendo problematica la datazione di alcune costruzioni della città. Le prime novità architettoniche si ebbero ad opera di Leonardo Isabello nel rinnovamento del portico del palazzo della Ragione, con il collocamento di colonne "doriche", e furono proprio le colonne doriche o tuscaniche quelle più diffuse in città. Altra novità assoluta fu il massiccio portone della villa dei Tasso alla Celadina, in marmo lavorato a piatte bugne, fatto costruire dal conte G. Giacomo Tasso prima del 1556, eco di architetture mantovane o venete. Di certo furono poi guardate con molta attenzione anche le porte di S. Alessandro e di S. Agostino, progettate e appaltate già nel 1562. Nell'architettura civile possiamo segnalare il completamento tra il 1560 e il 1576 del palazzo Grumelli in Porta Dipinta, su iniziativa dei fratelli Marcantonio e G. Gerolamo, che portarono a termine una costruzione iniziata anni prima da Marcantonio loro padre. Nel palazzo Grumelli è stato dato un grande risalto ai portoni d'ingresso; quello con erme maschile e femminile fu commissionato nel 1560 al lapicida Battista Malossi di Gorlago. Il notevole cortile del palazzo, con le belle e slanciate colonne, è molto tradizionale e risale credo alla prima fase della costruzione. Forse proveniente dallo stesso palazzo, o forse recuperata dalla villa Grumelli poi Maffeis, è la bella porta in marmo che nella cornice porta inciso il nome di M.Antonio Grumelli, datata 1570, oggi sulla piazza di Stezzano, copiata da una delle architetture di Giulio Romano o del Serlio. Tra il 1550 1 il 1560 fu costruita la casa di Antonio e Giacomo Pighetti in fondo alla via S. Lorenzo, dove si notano poche innovazioni, mentre la casa di Alessandro Passi sopra la fontana di via Osmano, progettata nel 1570 e costruita da Gerolamo Gallinari, è ancora del tutto tradizionale. Da guardare con un certo interesse, perché progettata e costruita da Pietro Ragnolo a partire dal 1589, ma in seguito parzialmente modificata, è la facciata della casa di Decio Calepio in vicolo S. Andrea, caratterizzata dalla bella loggia aperta sulle mura, disegnata per ricucire un edificio sventrato per la fortezza, cfr. il mio: *Una inedita architettura di Pietro Ragnolo sulle mura venete: la casa del conte Decio Calepio a S. Andrea,* "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 25, gennaio-marzo 2001, pp. 32-38. Da ricordare, se non altro per le ricche decorazioni pittoriche, il rinnovo della casa di via Arena che i mercanti G. Giacomo ed Alessandro Morandi avevano acquistato nel 1572 dagli Olmo, dove in occasione della fabbrica fu rispettato e completato in stile il cortile originario realizzato prima del 1520 forse su progetto di Zinino di Martino Carrara.

Riprendiamo il nostro itinerario.

Marzia Bolis aveva sposato G. Pietro di Domenico Mangili, un mercante di Carvico che svolgeva la sua attività prevalentemente a Roma, Ancona e Napoli e che operava in contatto con Antonio Bolis. Questi Mangili abitavano in località Predazzi di Carvico, e la loro casa sorgeva dove più tardi i Vegis o Vecchi, pure mercanti a Roma, avrebbero fatto costruire una notevole villa che fu ricca di opere d'arte.

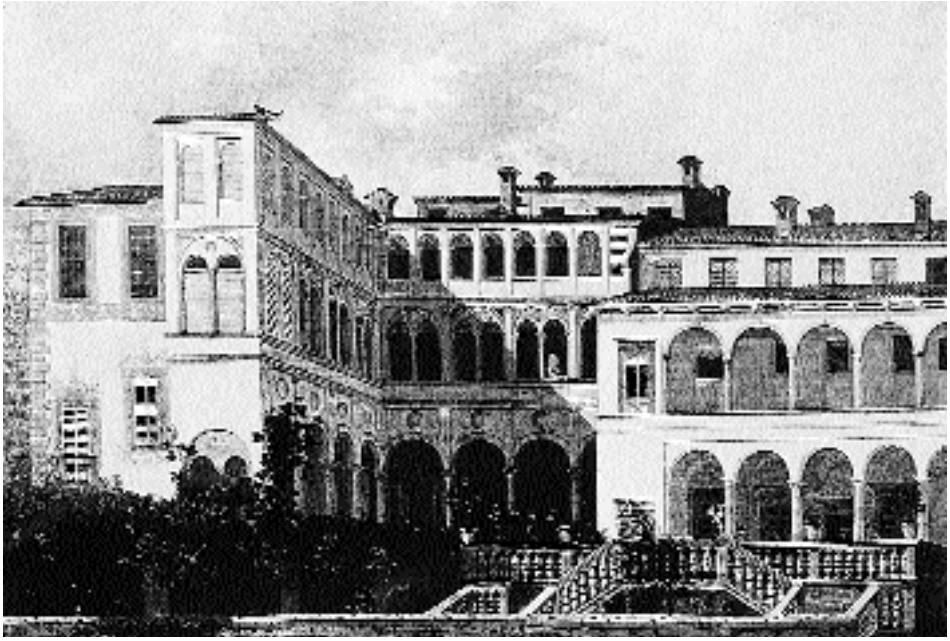
Da un testamento dettato nella casa di Carvico apprendiamo che nel dicembre del 1581 Marzia aveva quattro figli maschi e cinque femmine, anzi la figlia Virginia era già sposata con Alfonso Colombi e la figlia Elisabetta con Andrea Maltrotti. Nel 1585 la figlia Ginevra avrebbe sposato con la ricca dote di 3000 scudi Ludovico di Gerolamo Bonelli, che era stato in affari con Antonio Bolis. Gian Pietro Mangili era frequentemente a Roma e vari documenti lo dicono dimorante in quella città. Qualche tempo dopo la morte del fratello Antonio, Marzia si trasferì nella casa paterna di Mapello[17]. Nel marzo del 1584 nella casa di Pignolo la madre Polissena dettava il suo testamento lasciando i suoi beni in eredità ai figli maschi di Marzia. Perdiamo poi ogni traccia di questa donna. Nel settembre dello stesso anno Deonora Furietti, vedova di Antonio Bolis, trovandosi inferma dettava il suo testamento lasciando eredi i fratelli Lorenzo e Aurelio. Nel novembre successivo la donna aggiungeva un codicillo alle sue ultime volontà[18].

Alcuni anni dopo gli affari degli eredi Bolis cominciarono ad andare male ed anche G. Pietro Mangili incontrava grosse difficoltà. Nei documenti dei primi anni 90 si infittiscono le richieste di pagamento cui fanno seguito interminabili cause e procedimenti esecutivi a Bergamo, Roma e Venezia; vari creditori pretendono rimborsi di somme consistenti, anche di alcune migliaia di scudi. Tra i più accaniti (o forse lo scopo era diverso) ci sono i parenti Furietti, Colombi, Bonelli e alcuni vecchi soci, in particolare Pasquino Magenis, che era cognato di Antonio Bolis avendo sposato Monica Furietti. Tra i promotori delle liti e delle cause incontriamo persino Lucrezia, sorella di Antonio e mo-

[17] Il testamento di Marzia Bolis è in ASB, notaio Nicola Carrara Benaglio, cart. 2769, 4 dicembre 1581, f. 97. Per il matrimonio di Ginevra Mangili con Ludovico Bonelli, stesso notaio e faldone, vol. 1570-1586, f. 430, 8 luglio 1585.

[18] Per il testamento di Polissena, ibidem, f. 293, 26 luglio 1584. Per il testamento di Deonora Furietti vedova di Antonio Bolis, cfr. notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3723, n. 242, 11 settembre 1589, con richiami alla dote di 3000 scudi. La donna prevede anche un legato a Monica sua sorella, moglie di Pasquino Magenis. Il codicillo è al n. 247.

[19] Numerosi atti di Marzia Bolis, del marito G. Pietro Mangili e dei soci anche per gli affari romani sono in ASB, notaio Nicola Carrara Benaglio, cart. 2769, in particolare proprio a partire dall'anno 1581, importanti soprattutto per le molte procure; si veda per esempio la procura rilasciata da Marzia valida per Roma, Napoli e Ancona, f. 161, 6 dicembre 1582. A partire dal 1591 iniziano in questa cartella gli atti relativi alle controversie con i creditori (cfr. ad esempio in data 13 marzo 1591 al f. 356). Per la controversia con Lucrezia Bolis, che è relativa soprattutto al recupero della dote assicurata dalla casa di Antonio, un importantissimo documento è in ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2972, n. 100 del 7 maggio 1607, con rimandi a fondamentali documenti familiari di molti decenni precedenti. Il testamento di Lucrezia Bolis, ricco di riferimenti familiari, è in ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2982, n. 60 del 21 marzo 1601.



Palazzo Maffeis De Beni, facciata verso il giardino in un dipinto anonimo di fine ’700. Si notino le decorazioni della casa Cassotti-Mosconi e della casa Tasso.

Palazzo Maffeis De Beni, facciata verso il giardino dopo i recenti restauri.

glie di Alessandro Camerata[19]. Marzia, dalla casa nella contrada di S. Michele a Mapello, inizia a vendere case e terreni e a concedere in garanzia diverse proprietà, e tra queste la casa con giardino e podere di 200 pertiche al Gromo[20]. La sfortuna si accanisce contro la donna che, probabilmente verso la fine del 1596, resta vedova. Ai creditori di Antonio si aggiungono quelli del marito. Ma già nel febbraio del 1595 alcune sentenze trasferiscono in garanzia o in proprietà ai vari creditori parte dei beni che furono di Antonio. Il 20 febbraio del 1595 la casa di Bergamo veniva assegnata al genero Ludovico Bonelli e a vari creditori milanesi in compensazione dei crediti[21]. Nella pericolosa vicenda rischiava di restare coinvolto lo stesso Bonelli che in qualche occasione aveva prestato garanzia per conto della suocera. Le liti e le cause proseguirono ancora per più di una decina di anni.

Tutte queste vicende negative e una serie di successive disgrazie non impedirono ai Mangili di conservare una discreta ricchezza. Il primogenito Lelio nel 1598 sposava Grandilia figlia del dottore di leggi Orsino Rota. In moltissimi documenti il suo nome è preceduto da titoli onorifici, nonostante che nel 1604 lui e i fratelli, per motivi che non conosciamo, fossero stati banditi dal governo di Venezia. In quella occasione Marzia annullava il precedente testamento e diseredava i figli, nominando eredi i nipoti maschi che sarebbero nati dai loro matrimoni[22]. Era questo un diffusissimo espediente per salvare il patrimonio familiare che rischiava di essere confiscato per fatti di sangue o per gravi delitti contro la Repubblica. Per chiudere con i Mangili, annoto che la famiglia, ricostituitasi una consistente ricchezza grazie anche all'apporto del patrimonio dei conti Macassoli e di rami di ricche famiglie dell'Isola come i Roncalli, i Colombi e i Vecchi, si estinse nell'800 con il ma-

[20] Importanti documenti relativi alle controversie e agli accordi con i creditori sono in ASB, notaio Ottavio Tasca, cart. 3831; in data 21 febbraio 1595, f. 136, i Caravaggi di Milano si rifanno sui beni di Antonio Bolis al Gromo di Mapello. Stessa data f. 140 è la volta di Ludovico Bonelli in nome proprio e anche per conto di soci milanesi.

[21] Nell'ultimo atto richiamato nella nota precedente il Bonelli e i soci si fanno assegnare in garanzia la casa di Bergamo di Antonio Bolis, così pure altri creditori milanesi con atto stesso notaio del 25 febbraio 1595 f. 145. La casa di Bergamo, con coerenze che la identificano con assoluta certezza, è erroneamente ubicata in S. Alessandro della croce.

[22] Il testamento definitivo di Marzia Bolis è in ASB, notaio Ottavio Tasca, cart. 3832, 18 marzo 1604. Il testamento è rogato nella casa paterna di Mapello. Nel documento si fa riferimento ai figli banditi. Nella stessa cartella in data 12 giugno 1603 vi sono altre transazioni con i creditori. A questa data i Mangili si sono trasferiti nella casa già dei Bolis presso S. Michele a Mapello. Altri atti transattivi con i creditori di Antonio Bolis e G. Pietro Mangili sono in ASB, notaio Giulio Zanchi, cart. 3793, 11 febbraio 1603, accordi con Francesco Magenis, creditore di circa 3900 ducati, con rinuncia agli atti giudiziari in corso a Venezia, Bergamo e altrove. In data 17 maggio 1603 altri atti transattivi con cessione in garanzia della possessione del Gromo di Mapello. Infine in data 7 maggio 1604, accordi con i creditori bergamaschi Radici e Corsini operanti a Napoli.

[23] Nel registro mutilo già di Antonio Bolis e in altre carte familiari dell'archivio dei baroni Scotti di Bergamo ci sono precisi riferimenti ai passaggi ereditari dei residui beni Bolis, Mangili e Colombi. Dal registro citato si apprende che la casa in Roma appartenuta ad Antonio Bolis fu venduta nel 1610. L'attuale palazzo Scotti a Mapello è in gran parte di provenienza Colombi, come si deduce da tracce di stemmi antichi affrescati nella fascia sottogronda.

trimonio di Maddalena con il barone Giovanni di Gianmaria Scotti[23].

Torniamo alla casa. Il 7 maggio 1601, nella casa a S. Michele di Mapello, la "magnifica signora" Marzia dava procura a Mario Viscardi di vendere per conto suo la casa di Bergamo al nobile Ludovico di Alessandro Alessandri al prezzo di 4200 scudi. Il giorno successivo, nella casa del notaio in S. Cassiano veniva sottoscritto il contratto di compravendita. Nel contratto la casa, libera, e l'orto annesso, erroneamente ubicati nella vicinia di S. Alessandro della croce (come capitava sovente se il notaio non risiedeva in zona), sono descritti in modo generico ma con la solita accurata elencazione dei confinanti. Nella compravendita erano comprese le vetrate e le ante in legno delle finestre e "tutto quel materiale da costruzione in pietra o altro approntato per la fabbrica" che troveremo descritto anche nelle successive compravendite[24]. Si trattava evidentemente del materiale fatto predisporre da Antonio Bolis per completare la costruzione ma che venne abbandonato sul posto al momento della interruzione dei lavori e che rimase lì inutilizzato per ben due secoli.

Negli atti di compravendita del tempo non era infrequente che si precisasse la destinazione delle finestre degli edifici venduti, considerate alla stregua dei mobili e quindi asportabili. L'indicazione dei materiali da costruzione si incontra invece raramente e solo per edifici in corso di fabbrica o di ristrutturazione.

Nei mesi successivi alla vendita alcuni creditori, e in particolare Alessandro Camerata che agiva per conto della moglie Lucrezia Bolis, chiamarono in causa gli Alessandri pretendendo e ottenendo una parte del prezzo per il quale era stato concordato un pagamento dilazionato. In particolare Lucrezia vantava diritti sulla casa per la sua parte di eredità di beni della dote materna[25].

Nella polizza d'estimo presentata nel luglio del 1603 il reverendo Rodolfo di Ludovico Alessandri e suo nipote Ludovico di Alessandro Alessandri dichiaravano

> "Una casa […] con corte et orto et diversi corpi di casa comperata dalli signori Mangili alla qual coherenzia a mezzogiorno il signor Alessandro Camerata et a monte messer Antonio di Benetti qual casa è per mio uso parte et parte ne affitto al signor Gio. Antonio Alessandri per scudi vinticinque"[26].

---

[24] ASB, notaio Francesco Moioli, cart. 3775, 8 maggio 1601. La procura, allegata in copia all'atto di compravendita, era stata rogata dal notaio Ottavio Tasca.

[25] Importanti atti dei creditori, e faccio riferimento solo a quelli che interessano la casa di Bergamo, sono rintracciabili presso la BCB, Archivio Storico del Comune di Bergamo, atti del Vicario Pretorio, serie S. 35. 294, carta n. 37 del 7 giugno 1602, con richiesta di Alessandro Camerata di rivalersi su quanto dovuto dagli Alessandri per il saldo della casa. Nello stesso faldone, sempre relativi alla stessa causa, cfr. carta n. 350 del 29 maggio 1602, con rimandi ad atti familiari richiamati anche nel documento notarile di cui alla nota 19. Si vedano poi anche la carta 625 del 21 maggio 1602 e carta 628 del 17 maggio 1602 per la citazione degli Alessandri; richieste per citare gli Alessandri sono alla carta 458 del 29 maggio 1602 e alla carta 459 del 10 maggio 1602.

[26] Cfr. ASB, Estimo Veneto n. 31, vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, pol. n. 80 del 30 aprile 1592 cui è aggiunta una dichiarazione del 24 luglio 1603.

Il documento ci offre il pretesto per precisare che in quegli anni era fallito Camillo Marconi dei Maffeis, che proprio nell'estate del 1602 era stato incarcerato su istanza del nipote G. Francesco figlio del fratello Pietro. I figli di Camillo, morto pochi mesi dopo, avevano rivendicato la proprietà della casa, proveniente dalla dote materna, e l'avevano ceduta al cugino Antonio di Benedetto Benetti dei Moscheni[27].

Gli Alessandri, cittadini di Bergamo e di Brescia, appartenevano ad una antica e nobile famiglia originaria di Adrara ma da secoli ramificata anche in città, che vantava molti e illustri uomini di legge e importanti parentele. Nella seconda metà del '500 questi Alessandri vivevano nella vicinia di Antescolis, ma verso la fine del secolo erano andati ad abitare nel monastero della Masone, che era finito in commenda a G. Gerolamo Albani (e che successivamente sarà goduto dagli abati della famiglia Tasso) dopo la soppressione dell'ordine degli Umiliati[28].

Passano alcuni difficili decenni, segnati anche dalla grave pestilenza del 1630. Nella vicinia si segnalano poche novità. In particolare in quegli anni la casa già di Paolo Cassotti al n. 70 era stata acquistata dai Benvenuti, mentre i Camerata si erano ritirati a vivere tra Ancona e Iesi. Nel 1601 Gianmaria Camerata, figlio di Alessandro, con alcuni amici aveva commesso una grave ribalderia e aveva ucciso il conestabile della porta di S. Caterina. Bandito da Venezia e condannato a morte per impiccagione in caso di cattura, aveva trovato rifugio nello Stato Pontificio mentre i genitori si affrettavano a modificare i testamenti, beneficiando al suo posto i nipoti o dando accurate disposizioni per evitare l'immancabile confisca dei beni da

[27] Ho pubblicato a più riprese i risultati delle mie ricerche su questo edificio: *La casa di Bartolomeo e di Zovanino Cassotti de Mazzoleni al n. 76 di via Pignolo, ora palazzo Bassi Rathgeb*, "La Rivista di Bergamo", n. 5, luglio 1992, pp. 6-13; *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in "*Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500 – Riferimenti e immagini della pittura lottesca*", "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 12-13, 1998, pp. 113-114 e 120-122 e infine: *Le case dei Tasso nel cinquecento a Bergamo*, in "*IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*", "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. LVIII (1997), p. 235 nota 38 per quanto riguarda Camillo Marconi e il successivo passaggio ai Benetti. Per l'incarcerazione di Camillo Marconi su istanza del nipote cfr. ASB, notaio Giulio Zanchi, cart. 3793, 30 luglio 1602. La recente apertura della casa come sede del museo diocesano rende possibili osservazioni accurate e consente alcune considerazioni per le quali rimando alla nota 53. Osservo qui che le decorazioni scultoree, quasi certamente della bottega dei Fantoni di Rosciano per i documentatissimi rapporti tra questi artigiani, i Cassotti e l'Isabello progettista della casa, hanno molte affinità con i capitelli della casa della Misericordia di via Arena, le cui logge dovevano essere state ultimate (su progetto dei Carrara?) solo pochi anni prima.

[28] Il reverendo Rodolfo Alessandri e il nipote dichiaravano di abitare "nel luogo della Masone per la qual paghiamo scuti quaranta d'affitto ogni anno all'Illustre e molto Reverendo Sig.r Abbate Gio. Hieronimo Tassi e per inanzi habitavamo nella vicinanza di Antescolis" (ASB, Estimo Veneto n. 31, vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, pol, n. 80 del 30 aprile 1592). Questi Alessandri possedevano soprattutto a Mornico. Ludovico di Alessandro Alessandri si dichiarava cittadino di Bergamo e di Brescia (ASB, notaio G. Giusto Lazzaroni Averara, cart. 3068, 26 febbraio 1599).

[29] Il testamento di Alessandro Camerata è in ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2982, n. 74, 16 ottobre 1601. Alessandro vuole essere sepolto in S. Agostino di Bergamo o in S. Ciriaco di Ancona. I Camerata, da vari decenni operavano nella Marca anconetana e possedevano diverse

parte della Repubblica[29]. La casa di Bergamo venne poi concessa in affitto ai parenti Benvenuti (Deonora figlia di Alessandro Camerata aveva sposato Angelo Benvenuti) che la abitarono per un lunghissimo periodo.

Verso la metà del '600 fece la sua comparsa nella vicinia di S. Giovanni dell'ospedale un ramo della famiglia Tasso, originario di Bretto, con forti interessi e compartecipazioni nel servizio postale veneto. È utile ricordare che, contrariamente a quanto si trova sempre scritto, gli altri Tasso di Pignolo e di via Tassis avevano esercitato il servizio postale solo nello Stato Pontificio e solo fino al 1539, ma non si erano mai più interessati di posta a Bergamo o altrove.

Maffio Tasso o meglio Tassis, nato nel 1596, corriere maggiore della Repubblica Veneta, aveva ereditato "l'ufficio" dal padre G. Battista (di altro Maffio figlio di Aloisio), "corriero del Serenissimo Dominio di Venetia", che lo aveva privilegiato rispetto ai fratelli G. Giacomo, Aloisio, Pietro Paolo e Giuseppe[30]. Maffio aveva viaggiato molto per servizio. Negli anni 1616-19 aveva accompagnato col padre un ambasciatore veneziano in Inghilterra, nel 1624 era a Roma, nel 1626 a Coira e a Morbegno, nel 1627 in Spagna e in quell'anno era stato nominato corriere maggiore. Nel 1654 aveva ottenuto il privilegio di effettuare trasporti di merci da Venezia a Bergamo utilizzando carrette a due ruote[31]. Verso la metà del '600 era venuto ad abitare in città e aveva acquistato la casa oggi al civico 46 di Pignolo che in precedenza era appartenuta ai Furietti. Nel 1665 il fratello Aloisio, canonico della

case in Ancona, in particolare in S. Maria della Piazza e in S. Giacomo. Alessandro è erede fedecommissario del fratello Antonio. Allegato al testamento c'è l'atto di condanna del figlio G. Maria per quanto era successo la notte tra il 29 e il 30 agosto 1600 alla porta di S. Caterina. G. Maria era stato condannato al bando perpetuo, con impiccagione in caso di cattura, e alla confisca dei beni. Al fatto delittuoso avevano partecipato Pietro Marconi, Battista Olmo, G. Maria Camerata, G. Maria Cassotti e Cesare Furietti. I rapporti tra Alessandro e il figlio non erano dei migliori. Infatti da un documento apprendiamo che G. Maria era andato "a Roma, Napoli, Ancona et altri luochi per suo capritio" senza licenza del padre ed aveva fatto diverse spese a debito e G. Pietro Mangili gli aveva anticipato più di 140 scudi "spesi per suo capritio" e anche in scommesse (ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2955, n. 27 dell'11 febbraio 1589). Nella stessa cart. il documento n. 29 del 16 febbraio 1589 ci informa che Angelo Benvenuti, marito di Deonora di Alessandro Camerata, era a Roma ammalato; c'è motivo di ritenere che sia deceduto poco dopo. Per la dote di Deonora cfr. ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3714, n. 214 del 18 luglio 1580. Un importante testamento precedente dello stesso Alessandro è nella cartella 2982, n. 159 del 28 maggio 1595, con descrizione della casa di Bergamo e dei beni di Iesi. I Camerata possedevano tra l'altro il podere "la torre di guardia" di Iesi, acquistato dai creditori di Martino e fratelli Mazzoleni. Alessandro, cavaliere di S. Paolo "de Urbe", aveva lo iuspatronato della cappella di S. Giuseppe o del Santissimo nella cattedrale di Ancona, dove i Camerata avevano diritto di sepoltura (disposizioni per la cappella sono in ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2968, n. 168, 10 maggio 1603). Il testamento di Lucrezia Bolis moglie di Alessandro Camerata è tra gli atti di Giuseppe Bresciani, cart. 2982, n. 60 del 21 marzo 1601). Un testamento del 1583 di Alessandro, ancor oggi sigillato, è in ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3723, n. 306. Per qualche notizia successiva cfr. nota 70.

[30] Il testamento di Maffio Tassi è in ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2983, n. 126, 11 aprile 1613.

[31] Per alcune note biografiche mi sono rifatto a BONAVENTURA FOPPOLO, *La Compagnia dei Corrieri Veneti*, in AA.VV., *Le Poste dei Tasso, un'impresa in Europa* 1984, pp. 69-70.

cattedrale, aveva acquistato la casa confinante e precisamente il civico n. 48 della via, che corrispondeva a metà della casa che era appartenuta ai mercanti Corsini Petrobelli[32]. In occasione dei recenti restauri in quest'ultimo cortiletto è stata rimessa in evidenza una fabbrica con portico e loggette iniziata nel 1508 dall'impresario Michele di Pecino Moroni per conto di Giovanni e Martino Mazzoleni di Valmora che ne erano allora i proprietari[33]. L'altra metà della casa dei Corsini Petrobelli, corrispondente al civico 50, era stata acquistata da Agostino, esponente di una ricca famiglia Sonzogni che ebbe una grande importanza nella zona di Pignolo e di via Tasso fino a tutto il '700.

Maffio possedeva una casa di villeggiatura a Zogno che nel '900 appartenne anche a Bortolo Belotti. Il Belotti malauguratamente fece staccare dalla sala una importante serie di ritratti di casa Tasso, compreso quello di Maffio, che andò perduta durante l'ultima guerra e che ci è parzialmente nota in fotografia. L'arrivo di Maffio nella vicinia di S. Giovanni dell'ospedale non fu agevolato tanto dalla presenza dell'omonima famiglia quanto probabilmente dalle famiglie Furietti originarie di Zogno che vi risiedevano. Dei figli di Maffio ci sono noti Alessandro, Pietro Paolo, G. Battista, avviato alla carriera ecclesiastica e poi canonico del duomo, Maffeo, canonico lateranense, e Cornelia. Maffio fu ben presto affiancato nel lavoro dai figli Alessandro e Pietro Paolo che vediamo operare con procure speciali ma che furono emancipati solo nel 1674[34]. Unitamente ad un certo Pietro Maria Maffi erano proprietari di quattro quinti delle "cavallare di S. Marco" e quindi erano tra i principali responsabili del servizio postale cittadino. Gli interessi della famiglia erano vari e tra l'altro a loro apparteneva l'osteria-albergo della Torre a Brescia[35]. Nel febbraio del 1668 Cornelia, figlia di Maffio e di Aurelia Bonari andava sposa con la buona dote di 4000 scudi a Prospero di Aurelio Alessandri[36]. La casa di Pignolo 46 era piuttosto modesta, come

[32] Per le case già dei Petrobelli Corsini in via Pignolo 48-50 cfr. il mio: *Mercanti e cavalieri nella Bergamo del '500: le case dei Corsini Petrobelli e dei Busi in via Pignolo 48-52,* "La Rivista di Bergamo", luglio 1993, n. 7, pp. 7-14. Per la casa di Alvise cfr. poi ASB, notaio Camillo Albani, cart. 7679, 16 luglio 1669, con riferimenti all'atto del 12 giugno 1665 e descrizione della casa venduta dai figli di Ludovico Corsini Petrobelli per 1200 ducati.

[33] Il documento consente di chiarire il successivo e già conosciuto intervento di Bettino Carrara per completare la casa evidentemente rimasta interrotta (ASB, notaio G. Antonio Maffeis, cart. 1108, 7 giugno 1508).

[34] Per il figlio Maffeo canonico lateranense cfr. ASB, notaio Giovanni Furietti, cart. 4831, livello vitalizio di trenta scudi in data 16 novembre 1661 e aggiunta in data 17 ottobre 1667. La procura per gli uffici di cavalleria ai figli Alessandro e Pietro Paolo è tra le carte del notaio Camillo Albani, cart. 7681, 28 marzo 1674.

[35] Un importante atto per gli affari postali, con l'indicazione del socio Pietro Maria di Massimo Maffi è in ASB, notaio Camillo Albani, cart. 7680, 29 agosto 1671 con modesto inventario di quanto si trovava "nel casello delle lettere" della città; ibidem in data 4 settembre 1671 dettagliato inventario dell'osteria della Torre di Brescia. Altro inventario dell'osteria è tra le carte del notaio Achille Isabelli, cart. 4303, 26 aprile 1678.

[36] Per il matrimonio di Cornelia figlia di Maffio e di Aurelia Bonari con Prospero di Aurelio Alessandri cfr. ASB, notaio Camillo Albani, cart. 7679, 3 febbraio 1668.

possiamo ancor oggi notare nonostante la parziale demolizione.

Il 12 aprile 1668, nella casa di Zogno il vecchio Maffio Tassis dava procura al figlio Alessandro per

> "fare acquisto, et compera di qualonque case, et beni da qualonque persona, et specialmente poter fare acquisto, et compera dalli Signori Reverendissimo don Giulio, et Eccellentissimi Carlo medico fisico et Rodolfo dottore fratelli, et figlioli tutti del quondam Signor Allessandro Allessandri di Bergamo della loro casa con Horto, et Corti, posta nella Città di Bergamo nel Borgo Santo Antonio et qual casa vien habitata, et goduta in presente da detti Signori fratelli Alessandri et anco dal Signor Camillo Albano nipote de medesimi Signori fratelli Allessandri".

Nella procura si dava facoltà ad Alessandro di vendere beni del padre per far fronte al pagamento del prezzo[37]. Il 19 aprile 1668, proprio con rogito di Camillo Albani "nel palazzo infrascritto venduto, in sala terranea d'esso" i fratelli Alessandri vendevano per quattromila scudi d'oro al "nobile signor" Alessandro Tassis, che acquistava a nome e per conto del "molto eccellente" suo padre, il

> "palazzo seu casa […] consistente in più corpi di casa terranei, sotto terranei, et superiori, lozze, corti et horto, nec non, et qualunque pietre lavorate, et da lavorarsi in essa essistenti ma non ancora poste in fabrica, et li suoi telari, invetriate et altro appartenenti, et essistenti di presente per servitio della medesima".

Seguiva la lunga e dettagliata descrizione dei confini, dalla quale apprendiamo che la casa dei Camerata di Ancona era abitata in affitto dal "molto magnifico" signor Angelo Benvenuti e dagli "eccellentissimi signori" fratelli Mondanesi mentre la casa dei Benetti era occupata in affitto da Pietro e fratelli Romilli. In fondo all'orto c'era un passaggio che permetteva di andare ad attingere l'acqua alla roggia Nuova. Alla compravendita, nella stessa data, seguiva il contratto di affitto della casa per un anno ai medesimi Alessandri venditori[38]. Il documento ci offre importanti informazioni, a prescindere dal prezzo pattuito, elevato ma leggermente inferiore a quanto era stato pagato nel 1601. È opportuno chiarire che le corti sono il cortile vero e proprio e il cortiletto sopraelevato verso il giardino. Notiamo che in qualche parte del cortile o dell'orto erano ancora conservate quelle pietre lavorate e grezze comprese nella precedente compravendita. Come vedremo le stesse pietre saranno ancora inutilizzate cento anni dopo. La facciata della casa e parte del cortile potevano dunque presentarsi ancora grezze e incompiute, come molte altre fabbriche in città, basti pensare al duomo, al palazzo comunale, alle chiese di Santo Spirito e di S. Bartolomeo.

Il prezzo di acquisto degli immobili era normalmente dilazionato nel tempo in quanto difficilmente le famiglie disponevano di molto contante. In

[37] ASB, notaio Giovanni Furietti, cart. 4831, 6 aprile 1668 e 12 aprile 1668.

[38] ASB, notaio Camillo Albani, cart. 7679, 19 aprile 1668, con unito il testo della procura di cui alla nota precedente; segue il contratto di affitto della casa per un anno agli stessi Alessandri.

data 18 novembre 1670 Alessandro, "figliolo del molto illustre Signor Maffio Tassis", utilizzando ancora la procura paterna, vendeva a Francesco, Nicolò, Domenico e Giovanni di G. Battista Quarti la vecchia casa di città oggi al civico 46 di Pignolo, con orto e bottega, al non trascurabile prezzo di duemila e trenta scudi da pagarsi ai fratelli Alessandri[39].

Maffio mancava nel 1677:

> "Qui giace domino Maffeo de Tassis che mentre ritemprava in campagna la veneranda sua vecchiaia, chiamato alle eterne delizie si addormentò in Zogno all'età di 81 anni il 19 novembre 1677. All'amatissimo padre i figli G. Battista canonico di Bergamo, Alessandro e Pietro Paolo posero questo monumento"[40].

Così si legge sulla semplice lapide di marmo nero, decorata con uno stemma di famiglia con corno e tasso sormontato da un elmo, posta un tempo sulla tomba a Romacolo. Due anni dopo, verso la metà di aprile, moriva anche il canonico Alvise, che nominava eredi i tre figli del fratello Maffio. L'inventario dei suoi beni annoverava tra le altre cose nella casa di Bretto "quadri n° 5 a oglio de ritratti con cornici" e nella casa di Bergamo duecentosettanta libri e dodici quadri diversi[41]. Viene confermato anche per Alvise l'uso familiare di esporre in casa ritratti di importanti esponenti della parentela.

Il giorno 17 dello stesso mese di aprile 1679 Pietro Paolo Tassis acquistava per 2.200 scudi dal canonico G. Battista Vertova

> "una pezza di terra ortalitia con case posta nella contrada di S. Maria Elisabetta vicinanza di S. Giovanni dall'Ospitale del borgo S. Antonio di questa città qual tutta di pertiche cinque tavole sedici piedi undici compresa la ripa della seriola".

L'ortaglia, cui era unito un rustico, su un lato era unita all'orto di casa Tassis mentre a nord confinava con una proprietà dei cavalieri di Malta adiacente alla chiesuola di S. Maria Elisabetta. L'ortaglia acquistata era stata venduta nel 1519 da Alberto Petrobelli a Zovanino e a Bartolomeo Cassotti e da allora era una pertinenza della casa oggi al civico 76 di Pignolo. Nel '500, al di là della seriola Nuova che faceva da confine, si stendeva

[39] ASB, notaio Andrea Baglioni, cart. 6943, n. 115 del 18 novembre 1670.

[40] La lapide è riprodotta in P. Tosino (don Enrico Mangili), *Zogno* 1983, p. 56.

[41] L'inventario dei beni del canonico Alvise, deceduto alla metà del mese di aprile 1679, è in ASB, notaio Achile Isabelli, cart. 4304, 24 maggio 1679 per la casa di Bergamo e 15 giugno 1679 per Bretto.

[42] Per l'acquisto dell'ortaglia, *ibidem*, 17 aprile 1679, "qual tutta di pertiche cinque tavole sedici piedi undici compresa la ripa della seriola con misura fatta dal Sig. Gio.Batta Selvino agrimensore". La vendita venne effettuata col benestare di Flavio e Gerolamo Vertova. Annoto che in data 11 gennaio 1586, G. Battista di G. Vitale Cassotti recuperava l'ortaglia, misurata per l'occasione dal noto Giovanni Foresti, che il padre aveva ceduto il 10 giugno 1566 al genero Camillo Marconi Maffeis. In data 11 luglio 1586 G. Battista Cassotti rivendeva al cognato la stessa ortaglia "*de subtus ecclesie S. Marie helisabet*" (ASB, notaio Gabriele Lazzaroni, cart. 3720, n. 29 e n. 281).

Palazzo Maffeis De Beni, capitello del porticato.

Palazzo Maffeis De Beni, capitello della loggia verso il giardino.

Palazzo Furietti Albani ora Suardi di via Pignolo: capitello d'angolo della loggia del cortile.

Presezzo: capitello del portico della villa Furietti.

l'ortaglia che fu del notaio Giacomo Petrobelli e che nel '600 fu annessa al "collegio" delle Dimesse del borgo di S. Antonio[42].

Il 30 gennaio 1676 a Roma "l'Illustrissima Signora Contessa Claudia Benetti" aveva dettato il suo testamento al notaio Anselmo Ottaviano Sabino nominando erede il marito conte Flavio Vertova. La Benetti era l'ultima discendente della famiglia che possedeva la casa di via Pignolo 76, che allora era abitata in affitto dai fratelli Romilli. La pia donna aveva destinato la casa "alli Padri Ministri degl'infermi" affinché "vi fondino un convento della loro Religione", ma dopo un sopralluogo del Padre Generale di Roma la casa era stata "ritrovata per sua natura incapace di poterla constituire habitatione, et Casa Religiosa". Il conte Flavio in data 24 novembre 1678 aveva allora venduto la casa per "doble mille Italia" all'abate Francesco Tassis, proprietario del palazzo adiacente di via Pignolo 78-80, con mille precauzioni e clausole suggerite dal legato testamentario.

Ma il 12 dicembre 1680, ormai superati i molti timori di vedere annullata la vendita, l'abate Tassis veniva allo scoperto dichiarando di aver acquistato la casa per conto di Carlo di G. Paolo Santandrea "negoziante di questa città" al quale formalmente la trasferiva[43]. I Santandrea iniziavano il rinnovo della facciata su strada, che venne ingrandita e completata alcuni decenni dopo dai Mosconi. Nel 1679 l'abate Francesco Tassis aveva comperato, e fatto parzialmente rinnovare negli interni, la casa già di Zovanino di Bertulino Cassotti allora esistente tra la casa dei Tasso e quella acquistata dai Santandrea.

Nello stesso arco di tempo nella via erano in corso radicali trasformazioni dell'ambiente sociale e fisico. La contrada si avviava a diventare il luogo di residenza di molte note famiglie bergamasche, alcune di vecchia nobiltà, altre che avrebbero acquistato il titolo nobiliare nei decenni successivi. La casa già Cassotti e poi Benvenuti al civico 70 era stata acquistata nel 1684 dai conti Giovanni e Antonio Maria di G. Francesco Albani mentre il cugino conte G. Battista di G. Gerolamo Albani aveva sposato Elena, figlia ed erede del barone Francesco Furietti, proprietaria del palazzo di via Pignolo 65, dove abiteranno i discendenti fino all'estinzione di quel ramo della famiglia Albani nella famiglia Suardi. Al n. 56/58 le case già degli Angelini e del notaio Giacomo Petrobelli venivano trasformate a partire dal 1661 nel collegio delle Dimesse di Borgo S. Antonio, una alternativa al convento di clausura per le sfortunate figlie di molte famiglie benestanti della zona. Verso la fine del '600 il canonico Angelico e il medico Paolo Mapelli (nella cui discendenza si estinguerà più tardi la importante famiglia Mozzi di Locate) avevano iniziato la ricostruzione della parte anteriore della loro casa al civico 82, entrando in interminabile lite con i confinanti Ragazzoni. Nella seconda metà del '600 Giacomo Antonio Ragazzoni aveva acquistato due case adiacenti e intorno al

[43] L'atto di acquisto della casa da parte di Carlo Santandrea in data 12 dicembre 1680 è in ASB, notaio Achille Isabelli, cart. 4304, con riferimenti al testamento di Claudia Benetti. La compravendita era stata concertata tra il Santandrea e l'abate Francesco Tassi in data 25 aprile 1680, stesso notaio e cartella. Al documento in data 12 dicembre è unita la scrittura tra l'abate Tassi e Flavio Vertova in data 24 novembre 1678.

1682 il figlio Antonio ne aveva iniziato la trasformazione nell'attuale palazzetto al civico 84. Nel 1690 il mercante Carlo Carrara, bisnonno del notissimo collezionista d'arte conte Giacomo, acquistava la casa che era stata dei ricchi Furietti al civico 56. Il palazzetto fu poi ristrutturato, su progetto di G. Battista Caniana, da Carlo Carrara padre di Giacomo intorno al 1720. Nel 1680 erano in corso le fabbriche del palazzo del nobile Vittorio di Corrado Lupi sulla piazzetta di Pignolo e del palazzo dei Romilli in corrispondenza del civico 45. Sempre nello stesso arco di tempo le due grandi case con le vaste ortaglie ai civici 67 e 69, già appartenute a Gherardo Sale, passavano rispettivamente la prima ai Capitanio e l'altra più tardi ai Petrobelli. Antonia, una delle due figlie ed eredi di Gherardo, aveva infatti sposato Gabriele Capitanio mentre Lucia, altra figlia di Gherardo, aveva nominato suoi eredi Benedetto, Ludovico e il prete Agostino figli di Gerolamo Petrobelli, nipoti del primo marito[44]. Nel 1678 Giovanni figlio di Gabriele Capitanio iniziava la ricostruzione della sua grande casa, impostando probabilmente il vano ellittico

[44] Gherardo Sale, sposato con Elisabetta Olmo, aveva lasciato eredi le figlie Claudia, Lucia e Antonia. Nel 1631 gli eredi di Claudia venivano liquidati e dobbiamo pertanto ritenere che le proprietà di Gherardo, e in particolare le due grandi case di Bergamo, venissero poi suddivise tra Lucia e Antonia (ASB, notaio Simone Donati, cart. 7922, 4 agosto 1631, atto segnalato dal Mozzi). In data 1 luglio 1622 nella partita d'estimo di Gherado Sale e fratelli era stata aggiunta la confinante vecchia casa con annessa la grande ortaglia già di altri parenti Sale che sorgeva sull'area dell'attuale civico 67 di Pignolo (ASB, Estimo Veneto versamento UTE n. 2, registro del 1640, vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, f. 307, casa levata dalla partita di G. Battista Petrobelli. In un atto divisionale del 1613 tra i fratelli Gherardo e Pietro figli di Sale Sale, la casa confinante apparteneva ancora a G. Battista Petrobelli: ASB, notaio Ludovico Bellani Denti, cart. 2925, 26 settembre 1613, f. 342). Ricordo che il 19 settembre 1594 Isabetta e Claudia figlie di Gaspare Sale avevano venduto casa e ortaglia (via Pignolo 67) per 3.625 scudi a Giacomo Petrobelli (ASB, notaio Giuseppe Bresciani, cart. 2960). Come riportato alla nota 5, già nel 1578 la casa era stata venduta a Lanfranco Marconi. Ignoriamo il motivo per cui queste due vendite siano state poi annullate. Come ho riferito, Antonia Sale aveva sposato Gabriele di Ursino Capitanio. Il Testamento di Gabriele, curiosamente fattosi prete ("sacerdote indegno del Signore" come dettato nel testamento), è in ASB, notaio Achille Isabelli, cart. 4303, 1 agosto 1674. La casa che sorgeva in corrispondenza dell'odierno civico 67 restava così agli eredi Capitanio. Il 12 febbraio 1691 faceva invece testamento Lucia, vedova in secondo voto di Cristoforo Cazzano, che lasciava eredi universali i nipoti Benedetto, Lodovico e Agostino di Gerolamo Petrobelli. Ai fratelli Capitanio figli di Antonia lasciava invece un legato di 1500 scudi. Questi Petrobelli possedevano la Ceresola di Valle Imagna ereditata dai Sale (ASB, notaio Belisario Tasca, cart. 5160, 3 settembre 1691, apertura del testamento di Lucia deceduta la sera prima). In un precedente testamento, poi espressamente annullato, Lucia Sale aveva lasciato eredi Giovanni ed Ercole figli di Gabriele Capitanio e di sua sorella Antonia, destinando ai nipoti Petrobelli solo un consistente legato in denaro. Evidentemente la donna cambiò poi idea. All'epoca del primo testamento il primogenito di Gerolamo Petrobelli era Andrea che morì in giovane età (ASB, notaio Achille Isabelli, cart. 4303, 16 maggio 1674).

[45] Gli accordi "in occasione della nuova fabrica" tra Giovanni di Gabriele Capitanio e i confinanti Elena Furietti e il di lei figlio conte Antonio Albani lasciano intendere che si voleva dare inizio ad una radicale ricostruzione della casa, che tuttavia non fu portata a termine (ASB, notaio Lanfranco Donati, cart. 8068, 3 giugno 1678, cfr. anche il mio *Il palazzo di Guarisco Furietti...* cit.). Per il collegio delle dimesse di borgo S. Antonio, che ebbe un certo rilievo per la vita sociale del borgo, cfr. il mio *Le case di Giacomo Petrobelli e di Balsarino Angelini poi Collegio delle Dimesse di Borgo S. Antonio*, "La Rivista di Bergamo", anno XLIV n. 4, aprile 1993, pp. 6-13.

d'ingresso dell'attuale palazzo al civico 67 di Pignolo[45]. Anche la casa dei Petrobelli al civico 69 veniva radicalmente ristrutturata negli interni, mentre la facciata, erroneamente ritenuta cinquecentesca, verrà realizzata molto più tardi. Per finire, e certamente abbiamo preso in considerazione solo le famiglie più note, prima della fine del secolo Marcantonio Vertova acquistava la casa quattrocentesca con la grande ortaglia già dei Grassi Locatelli in via Masone 28 e ne faceva rimodernare l'esterno senza grossi investimenti, ricorrendo a decorazioni ad affresco.

La discendenza dei nostri Tassis continuò con G. Giacomo, Luigi Ferdinando ed Alessandro figli di Pietro Paolo che nel 1716 avevano ottenuto il titolo di conte[46]. I nostri si occupavano sempre del servizio postale e possedevano ancora due "cavallerie" di S. Marco. Tra il 1721 e il 1722 i fratelli acquistavano dal sergente maggiore di battaglia Alessandro di Giacomo Zanchi e dai nipoti di questi un'estesa proprietà a Comonte di Seriate, dove più tardi i Tasso faranno costruire la notevole villa ancor oggi esistente[47].

Di certo, i fratelli nel primissimo '700 fecero effettuare importanti lavori di miglioria al palazzo di Bergamo, rinnovandone l'architettura del cortile al di sopra dei colonnati e ultimando finalmente il fabbricato verso strada. Nel palazzo furono così ricavati due distinti appartamenti, uno verso strada e uno verso il giardino. Con l'occasione fu costruito il portale d'ingresso, con colonne e lesene con capitelli ionici, che con qualche probabile modifica marginale è ancora quello che vediamo, anche se le finestre a serliana del primo piano, arricchite da semicolonne e lesene con capitelli corinzi, hanno forse subito modifiche nel primo Ottocento.

Nel primo Settecento a Bergamo un ingresso come questo non era certo comune, anche se a Lovere, presso S. Maria, il secentesco palazzo Bazzini ha un imponente portone con colonne fasciate e con una severa serliana al primo piano. Conosciamo anche altri esempi di portoni non molto diversi, che tuttavia in genere sono affiancati da lesene, e non da colonne o semicolonne che sostengono un balcone, e che sono comunque sempre privi delle lesene più esterne e della serliana sovrastante che rendono più ricca e imponente questa architettura. Si pensi a quello maestoso della villa Terzi a Mornico e a quello con lesene fasciate della casa Pezzoli di via Rosa a Boccaleone, che ritengo realizzato intorno alla metà del '600.

Due portoni eccezionali, quello di una casa Passi in Porta Dipinta e quello della villa Berlendis a Bolgare, quasi uguali e realizzati, credo, appena dopo la metà del '600, hanno capitelli ionici e colonne fasciate e riprendono

[46] Cfr. B. Foppolo, *La Compagnia dei Corrieri Veneti,* … cit., p. 69.

[47] Per la compravendita dei beni in Comonte, cfr. ASB, notaio Cornelio Salvagni, cart. 11151, 23 dicembre 1721 e 3 luglio 1722. La casa domenicale acquistata, un tempo era appartenuta ai Rivola. Per la gestione delle "cavallerie di S. Marco" cfr. ASB, notaio G. Antonio Bosisi, cart. 10997, vol. 1742-1743, n. 79, 27 novembre 1743: G.Giacomo Tassi possessore di 2 cavallerie, Cristoforo di Nicolò Manganoni possessore di altra cavalleria e Giuseppe di Giovanni Maffi possessore di altra cavalleria. Altro atto in cui si dichiara il possesso di 2 cavallerie è *ibidem*, vol. 1744-1746, n. 51 del 4 maggio 1745.

con poche varianti una delle porte dello "*Extraordinario Libro*" del Serlio. In particolare i capitelli ionici sono ripresi da disegni dello stesso autore. In città i soli altri esempi di portoni con colonne o semicolonne con capitelli ionici sono quelli del palazzo Benaglio in piazza Mascheroni (realizzato tra '600 e '700?) e quello più tardo del palazzo Roncalli in via Salvecchio. Un particolare agevola la datazione del portone dei Tasso: la chiave dell'arco, segnato da poderose bugne, è stata scalpellata per distruggere uno stemma e per inserire un gancio per sostenere una targa araldica di grandi dimensioni. La chiave termina in basso con riccioli di gusto barocchetto che non troviamo mai in precedenza, e neppure in epoca successiva. Come esempi posteriori rimando al portone della villa Pezzoli di Rovato disegnato da Filippo Alessandri, a quello con colonne libere e capitelli dorici di Palazzo Terzi dello stesso Alessandri (circa 1758) e a quello con colonne fasciate e capitelli dorici disegnato da Nicolino Calepio per la propria casa sul mercato del pesce (circa 1745). È il caso di sottolineare che G. Battista Caniana intorno al 1738 aveva disegnato per il palazzo Terzi un portone con lesene e un finestrone sovrastante che ripeteva il disegno di una serliana[48].

Torniamo al nostro palazzo. Inaspettatamente, il 14 luglio 1760, il conte Alessandro Tassis sottoscriveva il preliminare di vendita della casa per ventunmila scudi a Pier Francesco Secco, confeudatario di Calcio, che acquistava a nome del padre Don Casimiro. Nell'atto si dichiarava che nella vendita erano compresi "tutte le ante delle porte e fenestre, invetriate, antiporti, ferri e legne sopra l'uscij e fenestre per le portiere ed mobili grossi di legname della cucina, Armari murati ed altri legnami murati", ma anche, caso non frequente, molti mobili di casa e persino quadri. Seguiva l'inventario dei mobili venduti partendo dall'appartamento verso strada. Passiamo così in rassegna la "camera gialla", con "tappezzeria di Brocadello" valutata 810 lire, le coperte e gli arredi del letto, 9 sedie ricoperte di damaschetto bavella e seta, letto con testiera dorata e baldacchino in broccatello, "due tamborini di basana con sua comodità nel gabinetto […] un quadro per soraporta […] letto con due materazzi novi, sei coscini, capezzale, pagliariccio, e legname". Nella "saletta cremese" la tappezzeria era di "damasco cremese" con molti altri arredi rivestiti di damasco comprese otto sedie, tendaggi pure di damasco, un "antiporto con quatro luci da specchio […] tre quadri per soraporte, […] un tavolino di marmo nero senza piedi […] lampedario piccolo di cristallo". Nella sala le otto sedie erano ricoperte di damaschetto giallo, le tre "portiere di damaschetto giallo novo", come pure ricoperti di damaschetto erano i due sofà; le tende erano bianche, con i loro fiocchi e rifiniture, i "quadri per soraporte" erano tre, il "lampedario grande di cristallo". Seguiva un'altra "camera cremese", con ben dodici sedie, tappezzerie, tendaggi e coperte dello stesso colore, testiera del letto dorata, un tavolino di marmo nero senza piedi.

[48] Per l'esempio precedente di palazzo Terzi cfr. GRAZIELLA COLMUTO ZANELLA, *Il rinnovo di palazzo Terzi nel quadro dell'architettura settecentesca bergamasca*, "La Rivista di Bergamo", nuova serie, n. 6, luglio-settembre 1996, "numero speciale dedicato alla mostra Bergamo nel '700", pp. 31-35 e illustrazione a p. 110.

Nell'altro appartamento nella "sala grande terranea" c'erano ben 20 sedie di "bolgaro", quattro tavolini di marmo nero, un "tavolone" col suo tappeto, quattro "portiere di panno rosso" e tendaggi bianchi. Nell'"arcova verso i Conti Mosconi" c'erano tendaggi bianchi, sette sedie di noce, due "quadri per soraporte ed altro di tela impressa con cornice intagliata". Seguiva l'"arcova del fu conte Giacomo". In ogni camera da letto era presente una "casetta da commodo" rivestita di stoffa, che sopperiva alla carenza di servizi igienici. Il prezzo delle tappezzerie e dei mobili compresi nella compravendita (tra l'altro 64 sedie) ammontava a ben 1380 scudi[49].

La vendita non andava a buon fine in quanto il governo austriaco vietò ai Secco di trasferire "sotto altro dominio il proprio domicilio" e il 9 febbraio del 1761 il preliminare veniva annullato, senza troppi dispiaceri per i Tassis che dichiaravano di avere a portata di mano un altro compratore[50]. Un documento notarile ci chiarisce il motivo della vendita. Il 9 luglio 1761 il conte Alessandro Tassis considerava col figlio Pietro Paolo, nell'interesse anche del figlio minore Rinaldo, che il modo più indolore di alleggerirsi dei debiti che gravavano sulla famiglia, dovuti anche ai molti investimenti fondiari, era quello di vendere la proprietà di minor reddito ("in ogni altro miglior modo di sgravarsi de debiti caricanti la facoltà di essa casa Tassis coll'alienazione meno sensibile in linea di reddito") e decideva "la vendita del palazzo orto ed ortaglia situati nella vicinia di S. Giovanni dell'Ospitale del Borgo S. Antonio" al "signor" Lorenzo di Vincenzo Valle al prezzo di 19.800 scudi.

Nella vendita erano

> "compresi pure tutti que' materiali di pietra, o sassi, che sebbene sgreggiati o preparati, non sono stati posti in opera, e tuttavia in detto stabile essistono, e nel modo, e forma, e com'è statto anche sin in presente".

Ritroviamo dunque il materiale fatto predisporre quasi due secoli prima da Antonio Bolis, rimasto lì inutilizzato e probabilmente non più utilizzabile in quanto col tempo la fabbrica doveva aver assunto una sua diversa fisionomia. Il palazzo consisteva.

> "in due appartamenti mediante cortile in mezzo con suoi luoghi tutti sotterranei, piani e superiori con mazzurino, ed orto, ed ortaglia in seguito dell'orto medesimo".

Seguiva la descrizione dei confini dalla quale apprendiamo che la vicina casa dei conti Camerata di Ancona era ancora occupata dai "nobili signori fratelli" Benvenuti, mentre la casa all'odierno civico 76 era nel frattempo passata ai Mosconi. L'elevato prezzo della casa indica con certezza che i Tasso avevano speso diverse migliaia di scudi nel rinnovo del palazzo, mol-

[49] L'atto preliminare di compravendita con elenco dei mobili in vendita è in ASB, notaio G. Antonio Bosisi, cart. 11000, n. 36, 14 luglio 1760.

[50] ASB, notaio Scacchi Giovanni, cart. 9216, 9 febbraio 1761 con allegata copia del preliminare.

tiplicando per tre (in un periodo senza inflazione) il prezzo pagato cent'anni prima per casa e ortaglia.

A proposito del confinante Mosconi il documento precisa che il muro tra gli orti era tutto di proprietà Tassis

> "a differenza di quello, che s'estende longo il mazzurino, che è divisorio, sicché sopra quello d'intera ragione della casa Tassis come sopra venduta a detto Signor Valle possa farvi quegli appoggi ed alzamenti, che gli occorressero".

Precisazione questa sulla quale dovremo tornare. L'orto, dal marzo del 1743, era goduto dall'ortolano Giovanni Rota. Nel contratto veniva inserito un patto oggi difficilmente comprensibile ma che allora era suggerito dalla prudenza per via di certe clausole fedecommissarie che potevano essere fatte valere anche a distanza di secoli dagli aventi diritto: in pratica si stabiliva che in caso di nullità della vendita del palazzo, i Valle avrebbero ricevuto in cambio terreni in Comonte di uguale valore e già ben identificati[51].

Lorenzo Valle, che prima dell'acquisto del palazzo dei Tassis abitava in una casa in via Pignolo probabilmente in corrispondenza dei civici 49-51, era un personaggio intraprendente, interessato come ogni altro concittadino di quel tempo alla lavorazione e al commercio della seta, che si curava di smerciare in Italia e all'estero, operando anche a Livorno da dove gli era facile spedire la merce verso i mercati d'Europa, in particolare a Londra, dove era titolare della ditta "Giovanni Valle". Ma i suoi interessi erano molteplici ed era socio di capitale della ditta "Pesci e compagno" per il commercio di pelli e cuoio e con altri soci si occupava anche delle squadre di muli "al servizio del treno di Sua Maestà La Regina d'Ungheria in Germania". I bergamaschi di quel tempo talvolta stupiscono per l'intraprendenza e per la fantasia negli affari ed altri concittadini di allora gestivano invece il "treno di muli" dell'esercito piemontese[52].

Il 31 luglio 1761 un altro documento ci mette al corrente di un progetto un po' sorprendente del nuovo proprietario del palazzo dei Tassis. Il Valle doveva aver manifestato apertamente l'intenzione di costruire una filanda nell'orto o giardino sul retro della casa, edificando sul muro divisorio che era di sua proprietà, preoccupando non poco i confinanti Lorenzo e Giuseppe Maria di Giuseppe Mosconi che da non molti anni avevano acquistato e fatto in parte rinnovare la bella casa rinascimentale che fu di Bartolomeo Cassotti e poi dei Benetti, oggi al civico 76. Nel luglio del 1736 infatti Loren-

[51] ASB, notaio Pietro Benaglio, cart. 11332, vol. 1760-1763, n. 25, 9 luglio 1761.

[52] Per la società di Lorenzo Valle, Carlo Francesco Rota e Giuseppe Pesci per la lavorazione di cuoio e pelli, cfr. ASB, notaio Saverio Galli, cart. 11265, 6 maggio 1774. Per "le due squadre muli", notaio Francesco Maria Merelli, cart. 8248, n. 109, 11 gennaio 1760. Per gli interessi a Livorno ibidem, 10 giugno 1761, per gli interessi nel bresciano ibidem, 6 marzo 1762. Per il "treno di muli per Sua maestà Sarda" della ditta Vaerini Lucchini di cui era socio Pier Antonio di Vincenzo Lucchini, cfr. notaio Bortolo Poletti, cart. 9654, n. 54, 27 agosto 1794 e n. 56, 16 luglio 1794. Per altre attività a Livorno e a Londra del Valle cfr. notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11286, n. 21, 10 gennaio 1782.

zo e Giuseppe Maria Mosconi, originari di Leffe, avevano acquistato la casa da Francesco di Carlo Santandrea, che vendeva per debiti, e contemporaneamente comperavano dal conte Lucillo Tassis una porzione su strada della casa che era appartenuta a Zovanino di Bertulino Cassotti. Come abbiamo già avuto modo di vedere, i lontani eredi Cassoti nel febbraio 1679 avevano venduto la casa all'abate Francesco Tassis. I Mosconi, che pochi anni dopo ritroviamo con il titolo di conti, procedevano a uniformare la facciata e ad armonizzare il cortile, costruendo uno scalone e sopraelevando l'edificio forse su progetto di G. Battista Caniana. I Mosconi avevano impiegato ingenti capitali per rendere la loro casa "sontuosa" e di "grande valore" e vedevano con sgomento il progetto del Valle; pertanto si affrettarono ad accordarsi con il nuovo vicino affinché la filanda venisse costruita nell'ortaglia situata sotto la proprietà della commenda di Malta unita alla chiesa di S. Elisabetta, come di fatto poi avvenne. L'imponente edificio del filatoio Valle si nota ancor oggi in parte occupato dalle strutture dell'oratorio di Pignolo.

Il 31 luglio 1761

> "il Signor Lorenzo Valle compratore della casa Tassis per una parte ed li Signori Conti Lorenzo e fratelli Mosconi per l'altra a scioglimento di ogni questione che potesse insorgere"

sottoscrivevano una serie di importanti patti che riguardavano le due proprietà.

> "Primo che la muraglia che sostiene la Terazza della casa Mosconi, e che serve di mazzorino della casa medesima resti a quell'uso commune a beneficio delle due case, come di presente s'attrova, annuendo per altro li Signori Conti Mosconi di alzar essi, o con tavolato, o con muro come a medesimi parerà sopra la detta muraglia per l'altezza di brazza due per tutta la lunghezza della detta muraglia affine di levare il pregiudizio della sopra videnza che adesso soffre la detta casa Tassis. Secondo che tutto il restante del muro che s'estende oltre la detta Terazza, e che separa li due orti Tassis, e Mosconi debba in avenire ed in perpetuo rimaner di semplice cinta […] in modo che non vi si possa inalzar alcuna fabrica ne meno si possa far altra fabrica nell'orto Tassis, che ecceda l'altezza di detti pilastrelli potendo però il Signor Valle prevalersi del muro e pilastrelli sopra esistenti per appoggiarci la pergola, e quando poi piacesse al detto Signor Valle di far un portico longo e coll'appoggio al detto muro possa farlo purchè non sia di maggior altezza di brazza 5 quarte 6 e che poi in tal caso possino far anche li Signori Conti Mosconi un portico nel loro orto […]".

I Mosconi rinunciavano poi ad una prelazione che avevano sul palazzo Tassis mentre la filanda "che detto Valle avea ideato di edificare nel sucitato

[53] ASB, notaio G. Antonio Bosisi, cart. 11000, 31 luglio 1761. I recenti restauri per adattare l'edificio a sede del nuovo museo diocesano consentono di fare alcune considerazioni sulla casa in argomento. In primo luogo dobbiamo sottolineare che le decorazioni pittoriche cinquecente-

orto" venne costruita nell'ortaglia, col consenso dell'ortolano Giovanni Rota. Infine i Mosconi versavano a Lorenzo Valle 350 scudi di compenso per la rinuncia al progetto[53].

Proprio vent'anni prima un'altra famiglia Mosconi, quella di Gianmaria e di Benedetto figli di G. Battista, aveva fatto la sua comparsa nella vicinia, acquistando e demolendo l'antica casa di città dei Martinengo Colleoni e facendo costruire sull'area il "nuovo loro magnifico palagio", oggi di proprietà Agliardi al civico 86, quasi certamente su progetto di G. Battista Caniana.

La scelta dei Valle di costruire una filanda o un filatoio a ridosso del palazzo, sacrificando il giardino, lascia un po' perplessi. In altri casi infatti questi importanti edifici erano stati costruiti defilati, in fondo agli orti, camuffati dal verde, come fecero i Romilli nella loro proprietà tra via Pignolo, le mura e la via S. Giovanni. In generale le famiglie cercavano di valorizzare il poco verde a disposizione in città, arricchendolo con statue, alberi di pregio e prospettive architettoniche, come fece Carlo Carrara nella sua casa di Pignolo su progetto del Caniana. Un caso addirittura esemplare è poi quello del sensale Giuseppe Abati che nel 1784 per il suo nuovo palazzo al civico 89 dell'odierna via Tasso creò un viale che terminava con una prospettiva architettonica sul fondo dell'ortaglia e non contento si accordò col confinante, fece abbattere la prospettiva e la sostituì con una cancellata al di là della quale prolungò

sche recuperate sono di incredibile modestia e solo il fregio sulla loggia ha qualche dignità. A parte le ombre che restano nelle lunette della saletta verso il giardino, che dovranno essere studiate, le altre poche tracce sono probabilmente della stessa mano che ha dipinto il fregio sotto la loggia della casa di Zovanino Cassotti al n. 72 di Pignolo. Una parte delle decorazioni è invece riconducibile alla stessa mano che ha decorato il soffitto dell'androne della casa del giurista Clemente Vertova al n. 112 di Pignolo. Quanto agli ambienti settecenteschi della casa, sono così miseri e insignificanti da rendere incomprensibili espressioni come "sontuosa" e "di grande valore", a meno che le tappezzerie in seta e il mobilio presente non fossero di alta qualità.

[54] Ritengo utile elencare qui i documenti essenziali per il palazzo Abati poi Malliani di via Tasso, considerato dai contemporanei una delle più importanti fabbriche cittadine. Preciso che non è emersa alcuna indicazione sul progettista. Sull'angolo tra le vie Tasso e il vicolo del Pradello, allora "stretta degli asini", sorgevano alcune vecchie case di proprietà Piegacesi. Mancato Giovanni Piegacesi, le eredi si erano accordate per le divisioni (ASB, notaio Pietro Brentani, cart. 8738, n. 20, 15 marzo 1763 e n. 34 del 6 giugno 1763 con allegata la mappa della proprietà controfirmata dai periti di parte Pietro Ponti, Luca Lucchini e Bortolo Moroni). L'area d'angolo verso il Pradello era ocupata dall'orto. La fabbrica del palazzo era stata iniziata da Giuseppe Chiappati, che aveva acquistato la proprietà dagli eredi Piegacesi (ASB, notaio Saverio Galli, cart. 11260, 29 luglio 1763 e notaio Pietro Benaglio, cart. 11333, n. 8, 2 marzo 1764). Il Chiappati chiese licenza ai Consoli delle strade di poter occupare una piccola porzione di suolo pubblico verso il Pradello: "Mi viene suggerito da molti prudenti signori che raddrizzando due tortuose muraglie di detta mia casa, due strade cioè la Reggia di Prato e l'altra delli Asini a raddrizzare si verrebbero a molto commodo et ornamento delle medesime". Il Chiappati cedeva in cambio una parte di suolo lungo la via Tasso, allineando la facciata alle case che sorgevano dall'altro lato della via Pradello (BCB, Archivio Storico el Comune di Bergamo, s, 42, 211, Consoli delle Strade, carta n. 48, richiesta in data 26 marzo 1764, concessione in data 27 marzo). Il 22 ottobre 1764 il Chiappati vendeva al sensale Giuseppe di Pietro Antonio Abati i tre quarti dello stabile di sua proprietà (notaio Saverio Galli, cart. 11260). Il 5 ottobre 1765 l'Abati acquistava il restante terzo dell'eredità Piegacesi. A questa data la fabbrica era già in corso e il contratto contiene i riferimenti e gli accordi soliti con i confinanti, in questo caso in particolare era previsto a spese dell'Abati lo sposamento della fontana comune (notaio

il viale concludendolo con una nuova lontana prospettiva. L'Abati ricreava così in pieno centro cittadino l'illusione di una villa in aperta campagna[54].

Forse a causa del costo della fabbrica del filatoio, al quale si aggiunse quello di alcuni terreni nella zona di Rosciate dove la famiglia da secoli possedeva altri beni, o per motivi che non sono ancora emersi dalle carte del tempo, alla morte di Lorenzo Valle i figli Pietro Antonio e Giovanni si trovarono in gravi difficoltà economiche. Già nel 1779 i due fratelli non riuscivano ad onorare vari impegni, mentre cambiali sottoscritte da loro o dal padre con scadenza da fine 1781 restavano impagate. Nel marzo 1782 i Valle vendevano a creditori bresciani i terreni di Rosciate che il padre aveva acquistato nel 1774, mentre il medico Francesco Boromini, loro cognato, riceveva in garanzia dei propri crediti dieci ventiquattresimi della loro filanda[55]. All'inizio del 1782 i Valle godevano ancora di buona reputazione tanto che nell'aprile del 1782 Giovanni rilasciava un'ampia procura al fratello dovendo "restituirsi a Londra per colà essercitare la carica consolare a norma de publici Decreti"[56]. Nel giugno del 1782 le cose precipitavano e Pietro Antonio si trovava da solo ad affrontare una infinità di cause promosse dai vari creditori delle ditte "Lorenzo Valle", "Giovanni Valle" e "Pesci e compagno" e di altre attività secondarie. Il 2 luglio la ditta Buzzi e Volpi di Milano faceva pignora-

Saverio Galli, cart. 11261). L'Abati acquistava in seguito altre porzioni di beni adiacenti (notaio G. Antonio Rota, cart. 10625, n. 248 del 16 ottobre 1788. I venditori si riservavano in quest'ultimo caso la facoltà di riacquisto). L'atto importante per "il viale di prospetto, col diritto pure di passeggiarci per diporto ogni volta... fusse di piacere" e con "il diritto di aprire nella prospettiva grande della ortaglia della propria casa Dominicale [...] un Rastellone [...] e diritto di formare nell'ortaglia medema un viale dell'istessa larghezza di quello, che ora essiste in mezzo dell'ortaglia di detto S.r Abati, sicchè formi di prospetto et recte filando una continuazione del viale medemo fino al fine dell'ortaglia di detto S.r Rossi ove potrà anche lo stesso S.r Abati erigervi una conveniente prospettiva". Il diritto di passeggio valeva per la famiglia Abati "o qualunque altra persona, che fusse di lui compagnia"; fieno ed erba di proprietà Rossi, spese a carico dell'Abati (notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11286, n. 50, 27 gennaio 1784). Inaspettatamente l'Abati vendeva poi la casa e ortaglia "al luogo denominato li tre passi" a Piero q. Francesco Malliani per 22000 scudi (notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11290, n. 8, 20 dicembre 1796). Una grande tela attribuita al Bonomini che decorava il soffitto del salone della casa è in collezione privata a Mapello. Per le decorazioni del salone principale della casa, attribuite a Bernardino Brignoli e Federico Ferrari, cfr. VITTORIO CAPRARA, *I pittori Brignoli*, "I Pittori Bergamaschi, il Settecento", III, 1990, scheda n. 6, p. 314". Alla luce della presente ricerca ritengo che l'esecuzione degli affreschi del salone debba essere collocata nel decennio tra il 1770 e il 1780.

[55] Per la vendita di parte della filanda a Francesco di G. Battista Boromini e successivamente ai fratelli Zanchi, cfr. ASB, notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11287, n. 86, 22 settembre 1787. Al Boromini la filanda era stata venduta dai Consoli dei Mercanti il 13 febbraio 1784 (BCB, Archivio Storico del comune di Bergamo, Consoli dei Mercanti, serie s. 46.589, carta n. 332 del 13 febbraio 1784 e n. 358 del 15 marzo 1784). Per la vendita alla "ditta Camillo Rodolfi" di Rovato dei terreni in Rosciate, con allegato elenco dei crediti dei Valle distinti tra buoni e cattivi, cfr. notaio Bernardino Manganoni, cart. 11408, n. 63, 30 marzo 1782, altro documento al n. 66. Altre informazioni sui creditori si trovano nei documenti citati alla nota 57.

[56] Per Giovanni Valle a Londra, cfr. notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11286, n. 59 del 10 maggio 1785, con allegata procura al fratello in data 9 aprile 1782. L'atto della procura è tra le carte del notaio Bernardino Manganoni, cart. 11408, n. 67.

re e asportare mobili, biancheria e moltissimi quadri delle case di Bergamo e di Valtesse. In quell'occasione l'addetto al pignoramento segnalava che erano state lasciate nella casa di borgo S. Antonio numerose statue, delle quali compilava l'elenco. Si trattava di teste, busti o statue vere e proprie di varie dimensioni, di marmo o di altro materiale raffiguranti vecchi o puttini, guerrieri, una raffigurazione dell'autunno in giardino, "n° 5 altre statue diverse sopra la porta del giardino mezzane", "una statua con pedestallo esistente in corte" e, particolare che suscita il nostro interesse "n° 9 statue sopra le fenestre in corte". Il 4 luglio veniva intimato ai fratelli di essere presenti alle operazioni di stima. Il particolare delle nove statue poste sopra le finestre della corte (nell'elenco il termine statua è chiaramente usato nel senso di opera di scultura) ci informa in primo luogo che sopra i porticati del cortile non si aprivano logge, ma gallerie con finestre e che queste avevano probabilmente timpani spezzati con inseriti dei busti di personaggi, come quelle di palazzo Terzi. Poiché le finestre erano dieci, possiamo ipotizzare che un busto mancasse o che una delle finestre centrali fosse diversamente ornata. Dobbiamo pensare che il cortile sia stato sistemato quando si costruì il portone.

Nel febbraio del 1783 la ditta Benedetto Adamo Liebert, portatrice di cinque cambiali emesse dalla ditta Lorenzo Valle sulla ditta Pesci e compagni, si faceva assegnare "uno stallo con corpo di case, portico e pradello moronato ed orto" compreso tra il filatoio dei Valle e il palazzo di Pignolo. Si trattava della casa posta in parte proprio sopra la via S. Elisabetta. Con molta rapidità e senza alcun riguardo, la giustizia di allora provvedeva a realizzare i mobili di casa."Creditrice la povera Santa Lombardi di L 90.15 verso li Signori Pietro e Fratello Valle per mercede della servitù per più tempo prestatali in qualità di Governatrice", il 13 marzo si faceva assegnare otto materassi di lana e sette capezzali. Il 21 marzo i periti Giovanni Burino e Angelo Maria Casali procedevano alla stima di molti mobili di casa, compresi 130 quadri, alcuni del Moroni e vari altri di fra Galgario. Il 24 marzo del 1783 in borgo S. Leonardo, nella piazza della fontana, su istanza della ditta Buzzi e Volpi di Milano venivano posti all'incanto vari mobili, comprese tre "cogome da caffè", padelle, coperte, abiti, tappeti e sedie. La vendita proseguiva in data 29 marzo su istanza della ditta G. Paolo Auschnaiter di Bolzano e impressiona vedere i più bei nomi della nobiltà e della borghesia di Bergamo accaparrarsi all'asta forchette, cucchiai, camicie, abiti e una infinità di tovaglioli, ma anche quadri e due "comò a macchia con tre cassettoni fatti a urna". Tra il 29 marzo e il 2 aprile successivo il conte Giacomo Carrara si assicurò almeno undici quadri tra cui un David e Betsabea, un busto del Redentore, un quadro con satiri, due modelli con il martirio di S. Andrea e di S. Giovanni Battista, che erano quasi certamente i bozzetti di Giuseppe Maria Crespi per la chiesa di S. Paolo d'Argon, una gloria di fanciulli, paesaggi e architetture. Molti di più ne acquistarono i Camozzi, compresi quattro curiosi quadretti in marmo con dipinti dei nani. Tra il 25 giugno e il primo luglio seguente sempre sulla stessa piazza veniva dispersa al pubblico incanto un'altra parte consistente della quadreria dei Valle e, a documentare la qualità delle opere, tra gli acquirenti incontriamo i più bei nomi della borghesia cittadina e alcu-

ni intenditori, come l'erudito Giuseppe Beltramelli, al quale pochi anni dopo spetterà una ugual sorte, e ancora il conte Giacomo Carrara, che acquistava un'altra decina di opere, compresi quadri con strumenti musicali, mentre Lorenzo Brini, che già aveva fatto buoni acquisti in precedenza, si faceva assegnare ad altissimo prezzo un trittico, un S. Sebastiano e un quadro di storia. Non soddisfatti i creditori, saputo che nella casa dei due fratelli "ora possessa dalli Nobili Signori Fratelli Zanchi" erano conservati altri mobili, procedevano in data tre luglio ad un nuovo pignoramento di mobili e quadri, tappezzerie in cuoio dorato, attrezzi della filanda e perfino alcuni arredi e vecchi quadri conservati nella "chiesina"[57].

Tralasciamo i molti atti che portarono alla dispersione del patrimonio dei Valle per seguire la nostra casa che, almeno con una porzione del filatoio e dell'ortaglia annessi, in quell'occasione entrò in possesso dei nobili Francesco Giulio e Giovanni Antonio figli del dottor Lorenzo Maria Zanchi de Mozzi, che abitando proprio nella casa di fronte avevano potuto seguire momento per momento la rovina dei Valle.

Il 10 gennaio 1765 "l'Illustrissimo Signor Dottor Lorenzo Maria Zanchi de Mozzi quondam Gio.Battista", laureato in medicina a Padova nel 1727, aveva acquistato per 74.400 lire moneta di Bergamo l'importante casa dei nobili Giovanni e Luigi di Gabriele Antonio Benedetto Capitanio, cui era annesso un orto e un'ortaglia di diciannove pertiche con casa colonica, che si spingeva fino a ridosso delle case di via S. Tomaso. La casa "dominicale", oggi al n. 67 di via Pignolo, per metà era nella libera disponibilità dei venditori, ma per metà era soggetta a un fedecommesso disposto dal loro prozio Ercole Capitanio con testamento in data 7 aprile 1705. I compratori si impegnavano, come è normale in atti di compravendita di questo periodo, a pagare vari creditori dei Capitanio, cedevano poi in permuta alcuni terreni in Ciserano e si impegnava-

[57] I numerosissimi atti esecutivi a carico dei Valle sono in BCB, Archivio Storico del Comune di Bergamo, Consoli dei Mercanti o Atti Officio Mercantile, serie s. 46 (con segnature che al momento non corrispondono agli anni richiamati negli indici). Gli atti che ci interessano sono per la maggior parte nei faldoni numerati dal 583 al 589, riportati negli indici col nome dei promotori delle cause. Il pignoramento del 2 luglio 1782 con l'indicazione delle statue è nel faldone 583, carta n. 476; per la stima dei quadri cfr. faldone 585, carta n. 592 del 21 marzo 1583; carta n. 614 per l'asta del 24 marzo 1783. Le istanze di pignoramento e di vendita sono rispettivamente alla carta n. 570 e n. 563. Per l'azione di Santa Lombardi cfr. carta n. 509 del 13 marzo 1783. Altre importanti vendite di quadri sono nel faldone 586, carta n. 400 del 10 giugno 1783; carta n. 524 del 3 luglio 1783 con l'importante indicazione che al momento la casa è posseduta dai fratelli Zanchi (peraltro è detto figli ed eredi di G. Antonio Zanchi e al momento non si può escludere del tutto una omonimia); carta n. 525 vendita del 25 giugno 1783. Per l'assegnazione dello stallo al Pradello alla ditta Benedetto Adamo Liebert, cfr. faldone 585, carta n. 237 del 18 gennaio 1783. Nel faldone 587 carta n. 177 del 29 marzo 1783 asta di mobili e di quadri.

[58] Lorenzo Maria Zanchi de Mozzi aveva sposato Alessandra di Zilio Furietti. Per l'acquisto della casa già dei Capitanio cfr. ASB, notaio Saverio Galli, cart. 11261, 10 gennaio 1765, con richiami alle precedenti disposizioni testamentarie dei Capitanio. Per l'atto definitivo di compravendita dopo lo scioglimento delle riserve cfr. notaio Antonio Maria Imberti, cart. 8887, 21 novembre 1765. Atti di quietanza relativi alla compravendita sono negli atti del notaio M. Antonio Zanchi, cart. 8883, 22 luglio 1767 e 26 aprile 1769.

no a versare il saldo una volta ottenuta l'approvazione del contratto con "decreto del serenissimo principe" per la parte soggetta a fedecommesso. La vendita veniva perfezionata il 21 novembre seguente[58]. La casa già dei Capitanio era molto grande e abbiamo motivo di credere che si presentasse allora incompiuta o quantomeno con la facciata grezza, in quanto i lavori iniziati nel 1678 non dovevano essere stati portati a termine. Il cortile sul retro era a corpo chiuso con fabbricati verso il giardino antichi e malandati.

Un importante documento del marzo del 1789 ci informa che i fratelli Zanchi de Mozzi, conti di recentissima nomina, si affidavano ad una commissione di esperti che doveva procedere alla valutazione e all'assegnazione dei beni di proprietà indivisa, e tra questi appunto "due case dominicali in città", due case in Almenno e una "porzione del Filatoglio" unito alla "casa Valle"[59]. Al conte Francesco Giulio veniva assegnata l'intera proprietà già dei Valle e dei Tassis, che in data 16 settembre 1791 veniva volturata dall'estimo delle sorelle Maria Teresa e Lucia Tassis direttamente alla partita dello Zanchi[60].

A Giovanni Antonio restava invece la casa già dei Capitanio e probabilmente proprio per sua iniziativa veniva portata avanti la fabbrica della facciata del palazzo, caratterizzata dalle imponenti semicolonne ioniche, che rappresenta ancor oggi una delle più importanti architetture cittadine. Negli stessi anni il conte Pier Luigi Marchesi Vailetti Salvagni de Roteri stava procedendo con la radicale ristrutturazione del palazzo di famiglia alla porta di S. Giacomo, che con qualche inevitabile modifica e aggiornamento, era ancora quello costruito a partire dal 1519 dall'impresa di Pietro Isabello su modello di Andrea Ziliolo per Gerolamo Poncini. La fabbrica del Vailetti, progettata nel 1783 da Simone Cantoni, presenta pure una facciata con imponenti semicolonne ioniche, ma è lontanissima dall'architettura della casa Zanchi.

La facciata della casa di via Pignolo, pur con qualche segno di rimaneggiamento, è una continua citazione delle grandi architetture venete del Palladio, del Sanmicheli e del Sansovino, e rinvia in particolare ad alcuni palazzi vicentini e veronesi del cinquecento e del settecento, con richiami tanto evidenti da suggerire in qualche modo l'intervento del veronese Adriano Cristofoli o Cristofori di cui sono noti i legami con la nostra città. Il Cristofoli potrebbe aver disegnato una facciata portata a termine anche diversi anni dopo. Si dovrebbe proprio escludere che il progettista si sia semplicemente ispirato ai disegni dello Scamozzi per il palazzo pubblico di Bergamo, che pure presenta alcuni particolari simili, mentre diversi elementi decorativi della facciata indicano che la fabbrica non si protrasse oltre i primissimi anni dell'800, anche perché le ristrettezze economiche in cui venne a trovarsi il proprietario non avrebbe-

[59] ASB, notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11287, n. 22, 12 marzo 1789.

[60] ASB, Estimo Veneto Versamento UTE n. 7, registro del 1704, vicinia di S. Giovanni dell'ospedale, f. 781v.

[61] La casa all'attuale civico 67 di Pignolo era pervenuta per successione di G. Antonio Zanchi de Mozzi, che aveva testato in data 2 maggio 1815, al fratello Francesco Giulio, ma usufruttuaria era la sorella Paola, nominata anche "governatrice e amministratrice di tutta la sostanza", con facoltà di disporre dei beni indipendentemente dalla volontà di Francesco Giulio. La

ro consentito la continuazione dei lavori. Non a caso la facciata interna e il cortile furono radicalmente rifatti solo tra il 1829 e il 1836 dai nuovi proprietari, i fratelli Serassi, che avevano acquistato il palazzo nel 1823[61].

Il conte Francesco Giulio Zanchi de Mozzi non si limitava a gestire il suo patrimonio fondiario, ma come quasi tutti i concittadini si dedicò attivamente alla produzione e al commercio della seta. Ma sul finire del secolo molti documenti ci mostrano che il conte con troppa imprudenza andava caricandosi di debiti, proprio nel momento in cui all'orizzonte andavano addensandosi minacciosissime le nubi dell'imminente rivoluzione.

Il 14 marzo 1797 aveva inizio il governo provvisorio della municipalità bergamasca e i notai per pochi mesi rogano i loro atti in nome della Repubblica Bergamasca. Libertà ed Eguaglianza campeggiano su tutte le carte e vien da sorridere a pensare alle migliaia di scudi sborsati pochi anni prima da varie famiglie per l'acquisto di titoli nobiliari e feudi improvvisamente aboliti. Possiamo immaginare quanto spontaneamente i cittadini abbienti avessero poi

vendita della casa ai fratelli Andrea, Carlo, Alessandro, Giuseppe, Ferdinando e Giacomo Serassi, che doveva servire per estinguere i debiti che gravavano sull'edificio, viene pertanto effettuata direttamente da Paola: "stabile chiamato il Palazzo ed ortaglia Zanchi posti in questo Borgo S. Antonio [...] Nominatamente d'un stabile ortalizio prativo vidato, moronato con casa del ortolano con fabricato grande ed altra casa d'antica costruzione, cortile con pozzo ed orto denominato il Palazzo ed Otaglia Zanchi della quantità di pertiche venticinque circa [...] ". Seguono i confini della casa ed ortaglia che sono di grande interesse e che pertanto riporto: Caseggiao e giardino Petrobelli, conti Spini, Caleppio, Savoldini, Carrara Spinelli, Serassi acquirenti, Cassia (Caccia), Cassia Maffio, Carobbio, Torri, Pellegrini. "E riguardo al fabricato in completo (sic) con tutte le pietre Mattoni Telaj adobbi di vecchia e nuova costruzione compresa la bella statua esistente sul nuovo scalone", il tutto per lire 35.000 (ASB, notaio Antonio Gasparini, cart. 12920, n. 1442, 4 settembre 1823). Come è molto evidente nelle mappe del catasto napoleonico e nella pianta di Bergamo dell'ing. Manzini del 1816, la casa di G. Antonio Zanchi aveva il cortile chiuso da fabbricati su tutti i lati. Oggi si presenta del tutto aperta verso il giardino. Un altro particolare di grande interesse è la forma visibilmente tondeggiante verso il cortile del corpo di fabbrica su strada, arrotondamento che corrisponde al grande vano ellittico di disimpegno che esternamente oggi è perfettamente lineare. Dunque la struttura di questa parte del fabbricato è quasi certamente quella impostata dai Capitanio nella seconda metà del '600, alla quale è stata aggiunta la facciata del tardo '700 (la testa di donna con cuffia che orna un finestrone sembra ripresa da stampe della fine del secolo XVIII) e sono state apportate di certo altre modifiche dagli Zanchi. Notiamo anche qui la presenza di materiali per la fabbrica interrotta. La casa di vecchia costruzione cui si accenna nel documento dovrebbe proprio essere quella medioevale che chiudeva il cortile verso il giardino. Nei documenti del catasto austriaco i mappali 1451 e 1491 al civico n. 1369 descrivono case ricostruite tra gli anni 1829 e 1836 con aumento di locali di abitazione e "migliorie colle quali la casa dalla condizione mediocre è divenuta civile". Oltre la facciata interna con l'occasione i Serassi avevano ricostruito le ali del cortile (ASB, documenti preparatori per il catasto austriaco, Tavole di descrizione censuaria e stima dei fabbricati, 1839). Le serie difficoltà finanziarie in cui si trovarono i fratelli Zanchi de Mozzi, che coinvolsero anche Antonio che non fu in grado di intervenire in aiuto del fratello, spiegano più di ogni altra cosa il motivo per cui la fabbrica rimase interrotta allo scadere del XVIII secolo. Antonio Zanchi de Mozzi, debitore da molti anni dei fratelli Maffeis, aveva dovuto concedere ipoteca proprio sul caseggiato e ortaglia di Bergamo: cfr. notaio Giacomo Scola, cart. 12645, n. 408, 11 marzo 1812. Per il Cristofoli o Cristofali a Bergamo cfr. GRAZIELLA COLMUTO ZANELLA, *"L'elegante e ben inteso edifizio" sopra il fontanone visconteo,* in AA.VV. "L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia, Documenti e storia della cultura a Bergamo", Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2001, p. 253.

Palazzo Maffeis De Beni, cortile.

Palazzo Maffeis De Beni, facciata su via Pignolo.

Palazzo Maffeis De Beni, particolare del portale.

Palazzo Zanchi de Mozzi Serassi ora Bonomi, facciata su via Pignolo.

provveduto a finanziare il nuovo governo rivoluzionario, sottoscrivendo certificati del debito pubblico. Tra le radicali riforme che vennero introdotte dobbiamo ricordare l'abolizione delle primogeniture e dei fedecommessi e la soppressione degli ordini religiosi, col conseguente incameramento di molti beni ecclesiastici, venduti immediatamente per sopperire alle necessità dello Stato. A Bergamo tra i principali acquirenti dei beni confiscati ci furono esponenti delle famiglie della comunità svizzera residenti in Lombardia, e in particolare Francesco Luigi Blondel che già nel novembre 1798 si assicurava i latifondi vescovili, dividendoli poi coi parenti Mariton e i loro soci Zavaritt e Melli. Questo non tanto perché non essendo cattolici non avevano scrupoli nell'acquistare beni già di enti ecclesiastici, quanto perché il loro sostegno al governo rivoluzionario era stato proporzionale alle loro ingenti disponibilità di capitali. Quando iniziò la pubblica distribuzione dei beni ecclesiastici all'asta o in parziale pagamento delle "azioni" o quote di debito pubblico sottoscritte forzosamente, le famiglie bergamasche si fecero avanti e già nei mesi di giugno 1798 e marzo aprile del 1799 parteciparono ordinatamente alla spartizione dei beni di conventi e benefici, acquistando generalmente nelle località in cui già possedevano, ma anche nelle province limitrofe, preferendo avere in mano qualche pertica di terreno piuttosto che certificati del debito pubblico[62]. Si costruirono in questo periodo alcune fortune, e qualche fortuna andò a rotoli.

Nel febbraio del 1800, il "Nobile Signor Conte Francesco Giulio Zanchi de Mozzi persona negoziante, e possidente" (è il periodo del governo austro russo e i titoli nobiliari sono stati ripristinati), nella impossibilità di sottrarsi a ripetute azioni esecutive promosse a suo carico da vari creditori,"riverentemente" faceva presente al tribunale mercantile di rinunciare ad "ogni sorta di mercatura" in quanto nel tentativo di "aumentare le sostanze della numerosa sua Famiglia" si era invece ritrovato carico di debiti per le "disgrazie sofferte massime nelli anni della passata Democrazia". Volendo comunque far fronte ai suoi impegni, ma consapevole del lungo tempo necessario per realizzare il patrimonio personale, per sottrarsi all'umiliazione dei pignoramenti metteva a disposizione ogni suo avere, compresi la casa di Berga-

[62] L'importantissimo periodo storico, fondamentale anche per capire il formarsi della ricchezza fondiaria di molte famiglie bergamasche che saranno protagoniste dei centocinquant'anni successivi, non è stato ancora adeguatamente studiato. Segnalo allora che molti documenti relativi alla dispersione dell'ex patrimonio fondiario degli enti ecclesiastici sono in ASB, notaio Gaetano Longaretti, cartelle 12615 e 12617, notaio Francesco Carrara, cart. 12664, 12665, 12666 e 12677 e notaio Alberico Rosciati, cart. 9565. Documenti particolari al riguardo vengono citati nella nota 67. Per quanto riguarda gli acquisti dei Blondel cfr. il mio *Il castello vescovile di Gorle*, … cit..

[63] Per gli atti dei creditori contro lo Zanchi, dei quali si citano solo quelli essenziali, cfr. BCB, Archivio Storico del Comune di Bergamo, Consoli dei mercanti, serie s. 46. 655 carta n. 456 del 19 febbraio 1800 con inventario; la carta n. 421 del 29 gennaio 1800 vede lo Zanchi ormai rassegnato e impotente di fronte all'avversa fortuna "… un atto et più reo, et abborrito dalle Leggi, et intieramente decapitante il buon nome del Nob. Sig.r Conte Francesco Giulio Zanchi de Mozzi persona negoziante, e possidente …". Gli atti di vendita dei numersosi immobili dello Zanchi sono però nel notarile dell'ASB. Come esempio cfr. notaio Luigi Invernizzi, cart. 12314, n. 229 del 14 3 1803, incanto per beni in Almenno S. Salvatore e altre vendite.

mo e i poderi di Mapello, Almenno S. Bartolomeo e S. Salvatore e altrove, stimati in lire 849.800 unitamente a capitali e crediti per un totale complessivo di lire 1.072.800 che dovevano servire per pagare lire 786.234 di debiti accumulati[63].

Il 28 maggio 1803, anno secondo della Repubblica Italiana, dopo aver tentato inutilmente di vendere all'asta sulla piazza di S. Leonardo gli "infrascritti stabili di ragione della facoltà del Cittadino Francesco Giulio Zanchi quondam Dr Lorenzo Maria", non avendo ricevuto l'offerta di un prezzo conveniente, i deputati dei creditori vendevano a trattativa privata la casa e gli annessi ai cittadini Pietro, Giacomo e Domenico Maffeis, figli di G. Battista, pure ex conti di freschissima nomina. Il prezzo concordato fu di "lire 235.000 oggi correnti in valuta metallica e di giusto peso esclusa sempre qualunque sorte di carta moneta per patto espresso".

I fratelli Maffeis avevano acquistato tutta la proprietà già dei Valle e degli Zanchi, che comprendeva oltre al palazzo col giardino sul retro e un'ortaglia unita

> "una casa grande di abitazione con filanda di ventiotto fornelli, con portico grande per la legna… altro fabbricato ad uso di osteria e stallaggio detto alla Mazzone […] ed una fabrica grande con appartamenti affittabili, diversi solarij, e filatoglio di valenghi quarantacinque in sedici, colla solita sua acqua, carico di tutti li fusi, aspe oltre quelle di scorta, con suoi fondachi di abitazione per la famiglia del Capo Mastro […]"

il tutto insistente su una sola area, che andava dalla via Pignolo alla strada del Pradello. Dopo il 1812 i Maffeis acquistarono anche la confinante ortaglia con casa già della commenda di Malta, arrivando con la loro proprietà in fregio alla via Masone, escludendo solo la chiesetta di S. Elisabetta[64].

I Maffeis erano produttori e negozianti di seta residenti in città da alcune generazioni. Abitavano fuori delle mura, al Casalino Maffeis, che sorgeva sull'angolo tra le odierne vie Camozzi e via Clara Maffei, dove avevano casa, giardino, filanda e filatoio. Possedevano terre a Seriate, Lallio, Osio, Colognola, Azzano, Alzano, Ponte Secco e Ranica, e una casa a S. Sofia a Venezia, ma non era un grandissimo patrimonio. Gian Battista, loro padre, era morto nel febbraio del 1789[65] e i tre fratelli pochi anni dopo avevano acquistato il titolo di conti di Ceresana. Nel settembre del 1794 comperavano i beni del soppresso monastero dei Celestini, e si può dire che da

[64] Per l'acquisto del palazzo di Bergamo con le sue pertinenze cfr. ASB, notaio Luigi Invernizzi, cart. 12314, n. 260, 28 maggio 1803. Per altre indicazioni sulle successive aggregazioni cfr. notaio Giuseppe Vailati, cart. 13108, 3 febbraio 1832, divisioni tra Domenico Maffeis e il figlio G. Battista.

[65] L'apertura del testamento di G. Battista Maffeis, morto il 22 febraio, è in ASB, notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11287, n. 20, 26 febbraio 1789. Per qualche indicazione sugli affari di G. Battista Maffeis a Zurigo cfr. notaio Saverio Galli, cart. 11258, f. 38v., 17 marzo 1759. Nella stessa cartella, f. 109, in data 1 giugno 1758, l'importante divisione del patrimonio familiare tra G. Battista e Domenico di Pietro Maffeis, con accuratissimo elenco dei beni.

questo momento gli acquisti non si contano più. A loro la rivoluzione portò fortuna e il 4 fiorile dell'anno VII repubblicano, 23 aprile 1799, avevano comperato per lire 212.767 in azioni di debito pubblico, 485 pertiche di terra con "stallo masserizio in Stezzano [...] dell'ex Capitolo della Cattedrale"[66]. Nonostante la crisi del commercio della seta, la liquidità che proveniva dal loro negozio, evidentemente condotto con abilità e profitto, era davvero consistente e vediamo in più occasioni gli stessi fratelli acquistare vari poderi già appartenuti a conventi cittadini. Anzi, nel maggio del 1801, precisamente il 25 fiorile anno nono repubblicano, Pietro Maffeis veniva eletto col Blondel e Luigi Lupi a far parte del ristretto comitato dei "procuratori del corpo degli azionisti forzati del Dipartimento del Serio", che doveva prendere in carico i beni nazionali e venderli in cambio di "azioni" e nuova liquidità. Tra le loro mani passarono e vennero distribuiti beni per milioni di lire nelle province di Bergamo, Mantova e Valtellina[67].

I Maffeis iniziarono subito la ristrutturazione della casa, affidando i lavori all'architetto Simone Elia. Committenti e architetto, possidenti a Ranica, già si conoscevano. È opportuno trascrivere qui il brano di Pasino Locatelli, che di certo ebbe modo di vedere i disegni e le carte della fabbrica conservate presso la famiglia Maffeis:

> "Il lavoro cui accenno è il salone di casa Maffeis in via Pignolo con colonne e stucchi in istile, come fu battezzato, del primo impero, cominciato nel 1802 e compito in tre anni. I bassorilievi furono in parte tolti da composizioni di Andrea Appiani, in parte dati dallo stesso Elia; e l'esecuzione fu affidata a certi Soldati di Lugano, stuccatori. L'Elia eseguì poi nello stesso palazzo un'audace

[66] Per l'acquisto dei beni del monastero dei Celestini, soppresso dalla Repubblica di Venezia, cfr. ASB, notaio Giacomo Scola, cart. 12642, n. 60, 23 febbraio 1809 che rimanda all'atto del notaio veneziano Antonio Maria Sartorio in data 26 settembre 1794. Per l'acquisto dei beni di Stezzano espropriati al capitolo della cattedrale, cfr. notaio Gerolamo Alberico Rosciati, cart. 9565, 23 aprile 1799. Per acquisto di beni in Treviglio cfr. notaio Giacomo Scola, cart. 12650, n. 131, 12 dicembre 1800. Per un'idea complessiva dell'accumularsi della ricchezza dei fratelli Maffeis cfr. ASB, Estimo Veneto versamento UTE, n. 7, 1796, f. 806 e f. 778v.

[67] Per l'elezione dei procuratori degli Azionisti Forzati cfr. ASB, notaio Gaetano Longaretti, cart. 12615, vol. segnato 7, f. 2725, 25 fiorile anno 9 repubblicano. Al primo scrutinio erano stati eletti Francesco Luigi Blondel, Giacomo Camozzi e G. Battista Carrara. Per rinuncia degli ultimi due subentravano Luigi Lupi e Pietro Maffeis. Il seguito dei documenti della stessa cartella è in gran parte relativo alla presa in carica di beni dell'ex patrimonio ecclesiastico da assegnare ai portatori di azioni del debito pubblico.

[68] Pasino Locatelli, *Illustri Bergamaschi. Studi Critico-biografici*, Bergamo, 1879, vol. III, p. 380. Cfr. anche Elena De Stefani, *Un'audace operazione di Simone Elia. L'intervento dell'architetto neoclassico nella ristrutturazione di Palazzo Maffeis-De Beni*, "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 16, gennaio-marzo 1999, pp. 33-37, utile per la bibliografia, ma che porta di nuovo solo la collaborazione dello stuccatore Pietro Soldati per la decorazione della parrocchiale di Ranica intorno al 1804. Non è da condividere la prudenza nell'accettare per buono quanto scrive Pasino Locatelli. Solo che a mio parere l'intervento di Simone Elia è stato di ben maggior portata. Peraltro i Maffeis e gli Elia possedevano a Ranica e si conoscevano, come dimostra anche la vendita di un canale per l'irrigazione a Ranica da parte dei Maffeis ai fratelli Elia (ASB, notaio Giacomo Scola, cart. 12640, numerato 56 e 130, 11 giugno 1802).

> operazione, levando certo gran pilastro da una stanza sotterranea e sostenendone ugualmente la volta e riducendola in un'ampia sala da pranzo. Questo bizzarro luogo fu poi dipinto dal pittore Borromini pure bergamasco"[68].

Il Bonomini aveva poi decorato anche parti del salone sovrastante, una saletta al piano terra dipinta a finti mosaici e una sala al secondo piano decorata con paesaggi e uccelli, nulla di più lontano dagli inni alla rivoluzione e ai tempi nuovi che troviamo sulle pareti delle case di altri protagonisti di quel periodo. Dobbiamo rilevare che i lavori non poterono di certo iniziare nel 1802 prima che i Maffeis acquistassero l'edificio. Inoltre le opere di trasformazione si dovettero protrarre per diversi anni. Le statue del salone, opera del luganese Grazioso Rusca, sono del 1810, come datati 1810 sono gli affreschi del Bonomini che decorano la sala del secondo piano verso il giardino.

La casa sotto la direzione dell'Elia subì una radicale trasformazione e fu suddivisa in diversi appartamenti, ciascuno col suo gabinetto. La grande "sala a mangé" seminterrata e gli ambienti del piano terra verso il giardino dovevano essere probabilmente di uso comune alle famiglie dei tre fratelli. Gli ambienti realizzati sono tra le più alte testimonianze del periodo neoclassico a Bergamo. Sul retro del palazzo gran parte dell'ortaglia fu trasformata in giardino, con serra, laghetto e ruscelletto che veniva alimentato dall'acqua della roggia Nuova sollevata con una ruota.

Possiamo assegnare con certezza all'Elia la chiusura del loggiato verso il giardino al primo piano del palazzo, la formazione di una terrazza al secondo piano sopra quella che era la loggia ("terrazza esterna di pietra" che troviamo menzionata in un inventario del 1832) e la trasformazione delle aperture principali del salone per dar maggior luce allo stesso, la suddivisione in stanzette o salottini del piano terra e del primo piano del corpo di collegamento sul lato sinistro del cortile. Ma, come vedremo, lo stesso architetto non fu estraneo alla sistemazione della facciata del palazzo.

Il 2 aprile 1804 il conte Giacomo Maffeis scriveva di pugno il proprio breve testamento nominando erede "il mio amatissimo fratello Pietro". Il 16 settembre seguente il conte Pietro scriveva un altrettanto breve testamento nominando erede il fratello Giacomo. Entrambi prevedevano, in caso di morte del primo designato, di nominare erede il nipote G. Battista, figlio del fratello Domenico cui riservavano l'usufrutto dei beni[69]. Il 31 agosto 1812 moriva Giacomo seguito il 6 novembre da Pietro.

La repentina scomparsa dei due fratelli allarmava il vicino di casa, il nobile Francesco di Alberto Grataroli, che provvide con urgenza a far mettere per scritto con regolare rogito notarile un accordo che aveva fatto anni pri-

[69] Il documento di apertura del testamento di Giacomo Maffeis è in ASB, notaio Giacomo Scola, cart. 12645, n. 482, 18 settembre 1812, col breve testamento del 18 settembre 1804. Ibidem per il testamento di Pietro in data 16 settembre 1804, n. 497, 21 novembre 1812. Il fratello Domenico, meno legato ai due maggiori, era andato ad abitare in affitto nel palazzo Romilli ora Marenzi di via Pignolo 45, nel bell'appartamento su strada ancora conservato come descritto nel contratto di affitto (notaio Giuseppe Martelenghi, cart. 11290, n. 21, 3 novembre 1795).

ma con i confinanti.

Il 27 febbraio del 1768 faceva testamento il giudice del collegio G. Battista Benevenuti, ultimo maschio della sua famiglia, lasciando eredi Flaminio Lupi e Alberto Grataroli figli delle sue due sorelle. Nel testamento G. Battista auspicava che Alberto Grataroli potesse continuare la secolare locazione dei beni dei Camerata, come in effetti avvenne con regolare contratto già dal 30 settembre 1768[70]. Francesco di Alberto Grataroli l'8 agosto 1801, con atto rogato a Iesi, acquistava finalmente dai conti Camerata il vecchio palazzo di via Pignolo, che si era conservato integro proprio per la lontananza e un certo disinteresse dei proprietari, che tuttavia ne avevano sempre curato e preteso l'ordinaria manutenzione.

> "Si premette come il Signor Francesco Grataroli del fu Signor Alberto possidente domiciliato a Bergamo nel Borgo Pignolo al n° 1365 anni sono sulle ricerche delli Signori Pietro, Giacomo e Domenico fratelli Maffeis del fu Gio. Battista possidenti domiciliati a Bergamo nel sudetto Borgo Pignolo al n° 1368 in occasione della ricostruzione della loro casa accordò per solo titolo di amicizia gratuitamente alli stessi Signori Maffeis di trasportare ed estendere la muraglia della loro casa predetta a mezzogiorno formante la facciata a parte sinistra sostenuto detto trasporto da una misola di pietra sopra il fondo Grataroli […] essendo già per parte Maffeis eseguito il detto trasporto di muraglia per oncie quattordeci circa".

Il Grataroli voleva semplicemente garantirsi di non avere ostacoli da

[70] Il testamento del giudice Battista Benevenuti, che beneficiava i figli delle sorelle Emilia e Annamaria, ma in particolare Alberto Grataroli per il quale si prevedeva la possibilità di subentrare nella locazione dei beni dei Camerata, è in ASB, notaio Gaetano Longaretti, cart. 12629, p. 68v., 27 febbraio 1768. Il contratto di subentro nel detto affitto è in notaio Saverio Galli, cart. 11263, 10 aprile 1770 con richiami al contratto del 30 settembre 1768 (in data 12 gennaio 1770 c'è nota per modesti restauri alla casa di Bergamo e inventario). Il conte Filippo Camerata è detto "Cavaliere della chiave d'oro o sia Ciambelano delle loro maestà Imperiali e Reali, Comendatore o sia Gran Croce dell'inclito ordine di S. Michele di Baviera". Per inciso uno dei palazzi di Ancona dei Camerata è stato ultimamente restaurato dal Comune per uso pubblico. Un accuratissimo inventario di grande importanza per la storia del palazzetto di via Pignolo 72, una delle più belle architetture della città, è tra le carte del notaio Saverio Galli, cartella 11265, 1 marzo 1774: "Stato attuale del Palazzo e delle case esistenti in Bergamo, ed in Mapello […] E in primo luogo il Portone con pilastrate e arco di pezzi di pietre artefatte tre delle quali servono ancora di pilastrata al Portone di detto Sig.r Co. Albani […] Indi segue il cortile tutto ben solato de balosselli in costa con una pietra nel mezzo con li suoi cinque buchi colatori delle pioggie […] le colonne sono n° 13 e due mezze nella muraglia divisoria a mezzodì con li suoi piedestalli ornati d'ordine jonico architrave e cornice di pietra il frigio di muro, li piedestalli però tutti chi più chi meno sono rovinati, li architravi quattro sono schieppi, o sia divisi o rotti, la cornice è rovinata in molte parti […] in detto pavimento vi sono quatordici fenestre con ferrate per dar lume alli sotterranei" ecc.; mancano tuttavia dettagli di maggior interesse per quanto riguarda le pitture allora esistenti o particolari decorazioni: c'è una "scala secreta", le porte e le finestre sono "di pietre ornate" ma in genere "assai rovinate". Come è noto, verso la fine dell'800 la casa venne saccheggiata, con asportazione di affreschi e decorazioni, compresi un soffitto cinquecentesco e i contorni di porte e finestre. Pare che i contorni di porte e finestre siano finiti in qualche museo di Berlino.

parte dei Maffeis nel caso in cui a sua volta avesse voluto costruire in aderenza. Il documento, del 22 dicembre 1812, scritto in presenza dell'ingegner Giovanni Battista Ruspini, ci informa dunque che diversi anni prima le opere murarie avevano interessato anche la facciata della casa, che era stata dilatata, forse solo per motivi di simmetria, di circa 60 centimetri sul fondo Grataroli. A quell'intervento dovrebbero risalire i bei spigoli di pietra, che sono un'eco dei disegni del Cantoni per il palazzo Terzi, e forse una diversa sistemazione della serliana col grande timpano sul portone d'ingresso. L'intervento sull'edificio Maffeis non era stato di poco conto in quanto il documento parla addirittura di "ricostruzione" della casa[71].

Sorge ora un problema. Nei *Cenni biografici intorno al fu Giacomo Bianconi* pubblicati a Milano nel 1858, l'anno stesso della morte dell'architetto, tra le varie sue opere si nomina "l'elegante palazzo del sig. Conte Maffeis in Bergamo". Poiché il Bianconi si trasferiva a Bergamo come insegnante alla Carrara solo nel 1810, e quindi quando gran parte o tutti i lavori erano ultimati, o interrotti, ci dobbiamo chiedere che cosa significhi la nota riportata, anche perché il palazzo Maffeis per le sue preesistenze non si presta ad una facile lettura ed è totalmente diverso dalle altre realizzazioni coeve o di poco precedenti, come la Galleria Carrara dello stesso Elia, il palazzo di Giuseppe Vertova ora Brentani in via Masone, forse di G. Francesco Lucchini, e il palazzo Agosti Grumelli Pedrocca in via S. Salvatore del Pollack.

Il 13 maggio 1818, "Regnando Sua Maestà Imperatore, e Re Francesco Primo", Francesco Grataroli vendeva per 4150 scudi effettivi di Milano al conte Giovan Battista Maffeis figlio del vivente conte Domenico "la casa con piccol orto a quella unito posta in Bergamo nel Borgo Pignolo al civico n. 1365". Il venditore occupava l'appartamento al primo piano verso gli orti, e se ne riservava l'uso fino al S. Martino del 1819. Il 24 maggio 1821 Domenico e G. Battista Maffeis dilatavano il proprio giardino, unendolo con quello della casa Grataroli, ma per far questo fu necessario alzare il terreno, ottenendone licenza dai confinanti conti Albani.

Come notizia aggiungo che il 24 agosto del 1819 (atto privato del 10 no-

[71] ASB, notaio Giacomo Scola, cart. 12645 n. 504, 22 dicembre 1812. Il Ruspini era di famiglia di origine luganese. Per i disegni del Cantoni per palazzo Terzi cfr. G. COLMUTO ZANELLA, *Il rinnovo di palazzo Terzi...* cit., dis. a p. 68.

[72] Per l'acquisto della villa di Stezzano già dei Grumelli, che prospetta sulla piazza del paese, cfr. notaio Giacomo Scola, cart. 12648, n. 994, 24 agosto 1819. Allegata all'atto c'è una bella pianta dello stabile disegnata da Marziale Corregi. Per altre notizie sulla casa cfr. notaio Giuseppe Vailati, cart. 13108, 3 febbraio 1832, divisione dei beni tra Domenico Maffeis e il figlio G. Battista con accuratissimo inventario. La villa di Stezzano risulta parzialmente ristrutturata: "il tutto formante un sol corpo che, considerato nello stato suo attuale generalmente vecchio ed ordinario, tranne tre appartamenti del palazzo ridotti a compita perfezione". Per l'acquisto della casa dei Grataroli, pagata 4.150 scudi effettivi di Milano, notaio Giacomo Scola, cart. 12648, n. 956, 13 maggio 1818. I Maffeis facevano poi sistemare e livellare il giardino, e si accordavano per servitù e permessi con i confinanti conti Albani (notaio G. Battista Maria Roncoli, cart. 10374, n. 2004, 24 maggio 1821). Tra le recenti acquisizioni dell'ASB c'è un registro con "Descrizione e stima dei beni del conte Domenico Maffeis", 1838.

vembre 1818) lo stesso conte G. Battista acquistava per lire 66.000 dal conte Gerolamo Grumelli Pedrocca la villa aperta a U sulla piazza di Stezzano. La villa Grumelli, con un vastissimo brolo, era allora vecchiotta e i Maffeis ne iniziavano poco dopo un lento rinnovo[72].

Domenico Maffeis possedeva un terzo dei beni familiari ed era usufruttuario delle proprietà del figlio G. Battista, erede degli zii. Nel 1832, in vista del matrimonio di G. Battista con Agnese Caroli, padre e figlio si accordarono sulla divisione dei beni, che erano veramente cospicui, e in quell'occasione fu precisato che in gran parte gli "acquisti si pagarono colle attività del negozio comune di seta". L'atto di divisione fu preceduto da meticolose perizie e dettagliati inventari. Come al solito la descrizione degli ambienti era certamente molto chiara per chi abitava nel palazzo, molto meno per noi.

La casa allora non si presentava ristrutturata in modo uniforme, come si può dedurre dalle pavimentazioni, parte "di terrazza" e parte in cotto, ma ancor più dai soffitti degli appartamenti del primo piano, parte a volta, parte "piani alla veneziana" e parte "a travetti". Ancor oggi si distinguono nel palazzo ambienti decorati in periodi successivi. Di un certo interesse è la descrizione di alcuni ambienti del piano terreno e del primo piano:

> "Nella parte verso il giardino vi è il salone grande a volto, due salette laterali verso mattina, stanzetta da letto, saletta e gabinetto pure laterali verso sera, il tutto nobile, e compito con dipinti, luci grandi infisse, pavimenti di terrazze, volte, e quattro statue in detto salone. In fianco a sera del cortile una saletta, e stanza successiva in istato di perfezione come sopra. Primo piano superiore. Scalone di pietra entro la porta sotto il peristilio a destra con balaustra laterale [...] e dopo il terzo ramo si sbocca sopra piccola galleria con suolo di cotto, e soffitto alla veneziana corniciato dalla quale si passa ad un appartamento composto di un gabinetto, stanza da letto, saletta, sala grande sopra la porta, ed altra stanza da letto successiva verso sera con pavimeto di cotto, soffitti piani alla veneziana, pareti con tappezzerie, e due luci grandi di specchio infisse in detta sala".

Il primo piano del fabricato verso il giardino era diviso in due appartamenti di cui uno rinnovato e l'altro no:

> "e retrocedendo verso il giardino vi sono due appartamenti, il primo composto di una saletta, una stanza da letto con gabinetto, pavimenti di terrazza, e volte, e l'altro di tre piccole stanze con gabinetto aventi i pavimenti in cotto, e soffitti di travetti, ed assi".

Ma la cosa di maggior interesse per noi è che a questi due appartamenti si saliva utilizzando una "piccola scala di pietra in angolo del cortile discendente alla cucina, ed ascendente al primo piano superiore". Il documento non chiarisce se questa scaletta proseguiva fino al secondo piano (e non poteva essere altrimenti) in quanto il perito ci porta agli ambienti posti sopra questi due appartamenti, molto sommariamente descritti, partendo dalle stanze al secondo piano della "parte a strada" e procedendo "nella parte poi

verso il giardino, cui si comunica mediante passatoio". Si utilizzava dunque, a quanto pare, il corpo di collegamento che occupa il lato destro del cortile. Oggi agli stessi appartamenti si accede attraverso uno scalone ottocentesco ricavato demolendo parte degli ambienti della casa già dei Grataroli. Di conseguenza alcune stanze della confinante casa, in parte radicalmente trasformate, furono incorporate nella casa Maffeis. Potrebbero essere questi "i due luoghi costrutti di nuovo nel 1835" che vengono annotati con altre migliorie e abbellimenti nei registri catastali. Dovremmo assegnare al Bianconi questa seconda sistemazione del palazzo, sottolineando tuttavia che altri lavori furono eseguiti tra il 1879 e il 1880 (ma anche in seguito), come documentano tra l'altro la porta e una parete dell'appartamento del secondo piano verso il giardino decorate da Giuseppe Rota. Se poi è corretta l'ipotesi che le finestre del primo piano del cortile avevano il timpano spezzato con inserito un busto in pietra, il Bianconi non solo portò a termine il rinnovo degli appartamenti ma ridisegnò in stile neoclassico i quattro lati del cortile al di sopra dei porticati, la qual cosa giustificherebbe in gran parte quanto scritto dal nipote[73].

[73] Cfr. Francesco Ponzoni, *Cenni biografici intorno al fu Giacomo Bianconi milanese emerito professore d'architettura dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1858, p. 11. La descrizione della casa è nell'atto divisionale di cui alla nota precedente. Per qualche informazione sulle decorazioni cfr. Renzo Mangili, *Vincenzo Bonomini,* "I Pittori bergamaschi, Il Settecento", V, 1995, scheda 13, p. 88; Daniela Galante, *Giuseppe Rota*, "I Pittori bergamaschi dell'Ottocento", II, 1992, p. 364 e Luigi Angelini, *L'arte neoclassica in Bergamo. Gli interni del palazzo ex Maffeis ora De Beni in via Pignolo 74*, "La Rivista di Bergamo", n. 7, luglio 1965, pp. 3-8. Le annotazioni catastali per le migliorie, con richiamati "due luoghi costrutti di nuovo nel 1835" e altre "che non si calcolano per essere abbellimenti fatti alla casa" dopo il 1828 sono in ASB, Tavole di descrizione censuaria e stima dei beni,1839, per il mappale 1524 numero civico 1368.

LAURA SERRA PERANI

LA COSTITUZIONE DEL RICCO PATRIMONIO DEL GABINETTO DI FISICA DEL LICEO PAOLO SARPI, ATTRAVERSO LE VICENDE STORICHE, LE TRASFORMAZIONI CULTURALI E LA PASSIONE DI ALCUNI UOMINI INSIGNI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 14 aprile 2000

L'origine del Gabinetto di fisica del Liceo Paolo Sarpi[1] risale presumibilmente al 1784, quando, nell'ambito del profondo rinnovamento operato nella prestigiosa istituzione scolastica del Collegio Mariano, venne introdotto l'insegnamento di Fisica Sperimentale[2].

Il Consiglio della Nobile Reggenza affidò a Lorenzo Mascheroni, docente della scuola già dal 1773, l'incarico di costituire un Gabinetto di Fisica adatto all'insegnamento di tale disciplina[3] e fu probabilmente lo stesso Mascheroni a suggerire l'assunzione nel 1784 di Giovanni Albricci, valente scienziato ma soprattutto abile costruttore di strumenti scientifici, per ricoprire la carica di macchinista presso il Collegio Mariano, carica che l'Albricci conservò fino al 1814[4].

La sede della scuola in quegli anni era il palazzo della Misericordia, in via Arena, ma non è nota la collocazione del Gabinetto di Fisica, almeno fino al 1791, mentre dopo tale data, esso occupava i locali al quarto piano, a fianco della scala[5].

Sono scarsi i documenti riguardanti gli strumenti scientifici del Gabinetto di Fisica del Collegio Mariano relativamente al primo periodo della sua costituzione e occorre attendere fino al 1793[6] per conoscere la ricchezza della

---

[1] L'incarico assegnatomi nel 1998 dall'Amministrazione Provinciale di Bergamo di inventariare gli strumenti di interesse storico del Gabinetto di Fisica del Liceo Paolo Sarpi – incarico svolto in collaborazione con Perlita Serra Bailo – ha dato l'occasione di studiare i documenti dell'archivio storico del Liceo, dai quali sono così emersi alcuni aspetti interessanti. Tali documenti, infatti, da un lato evidenziano la modernità nella didattica e la vivacità culturale di alcuni personaggi strettamente legati alla storia del Gabinetto di Fisica, dall'altro consentono di ricostruire un quadro significativo dei rapporti fra la scuola e l'amministrazione centrale, dato che il Liceo Paolo Sarpi, e con esso il Gabinetto di Fisica, subiscono i riflessi delle vicende storiche di Bergamo e del suo territorio.

[2] Biblioteca Civica A. Mai Bergamo, Fondo manoscritti, MMB658, p. 221.

[3] LAURA SERRA PERANI (in corso di pubblicazione), *Lorenzo Mascheroni e il Gabinetto di fisica del Collegio Mariano*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2001, p.

[4] MARIA MENCARONI ZOPPETTI, *Prè Giovanni Albricci e il sistema del mondo*, in "La Rivista di Bergamo", n. 8, marzo 1997, p. 57.

[5] PAOLO MAZZARIOL, *La fabbrica del Collegio Mariano nel Settecento*, in "La Rivista di Bergamo", n. 6, settembre 1996, p. 44.

[6] GIORGIO MIRANDOLA, *Il Gabinetto di Fisica del Collegio Mariano a Bergamo*, in "La Rivista …", n. 6, p. 46.

sua dotazione. È infatti datato 16 febbraio 1793 il primo elenco degli strumenti appartenenti al Gabinetto di Fisica[7] e 18 maggio 1804 il secondo; entrambi gli inventari sono sottoscritti da Giovanni Albricci. Pochi sono gli strumenti citati nel primo inventario presenti ancora oggi nella collezione del Liceo Paolo Sarpi[8]. Ve ne sono altri, però, collocati ora presso il Museo di Storia Naturale E.Caffi ed è in corso da parte mia uno studio per giungere alla loro identificazione e catalogazione.

Alcuni fra gli strumenti più antichi, come recitano alcune note aggiunte nel 1819 al successivo inventario del 1804, sono stati "…ricostruiti e migliorati di molto…", altri "…disfatti come inutili, ed il materiale adoperato per altri usi".

Soltanto undici anni separano i due inventari del Gabinetto di Fisica, tuttavia il contesto storico nel quale essi sono stati redatti è profondamente diverso. Il primo dei due, infatti, si riferisce al Collegio Mariano ed è compilato nel periodo della dominazione veneta, quando la scuola era amministrata direttamente dal Consorzio della Misericordia; il secondo, invece, si riferisce al Liceo Dipartimentale, dato che dal 1803 tale fu la denominazione della scuola.

Il periodo storico che separa i due inventari è denso di avvenimenti: caduta la dominazione veneta nel marzo del 1797, dopo la breve parentesi della Repubblica Bergamasca, il territorio di Bergamo diventò il Dipartimento del Serio e, dal 1802, fece parte della Repubblica Italiana che, dal 1805 al 1814, divenne il Regno Italico, di cui Napoleone fu re[9].

Fin dall'istituzione della Repubblica Bergamasca il collegio fu chiuso e le scuole, che presero il nome di Scuole della Misericordia, passarono sotto la giurisdizione repubblicana prima, dipartimentale poi. Il 15 novembre del 1803 le Scuole della Misericordia divennero Liceo Dipartimentale del Serio, dipendendo giuridicamente dall'amministrazione centrale; le spese dovettero passare all'amministrazione dipartimentale, se lo stesso Albricci scrive, alla fine dell'inventario del 1804, in corrispondenza della voce "*Altri mobili che non sono di consumo*":

> "Si noti che tutti questi mobili provisti quest'anno 1804 dal Professore di Chimica Cittadino Francesco Maccarani sono stati a lui pagati dall'Amministrazione Dipartimentale del Serio".

La scuola in quegli anni aveva subito profondi mutamenti a seguito dell'attuazione di una riforma delle scuole pubbliche che ne aggiornava i programmi secondo i principi illuministi. Una commissione, della quale aveva fatto parte lo stesso Mascheroni, era stata incaricata di presentare un piano generale che trovò successivamente attuazione in una legge del 1802.

---

[7] Archivio del Consorzio Misericordia Maggiore, MIA 3509.

[8] Non mi soffermo qui sulla descrizione degli strumenti appartenenti all'inventario del 1793, dei quali ho trattato estesamente nel saggio *Lorenzo Mascheroni e il Gabinetto di fisica del Collegio Mariano*, in corso di pubblicazione.

[9] Luigi Tironi, *Il Liceo Ginnasio di Bergamo, Notizie storiche*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 1995.

Il Liceo Dipartimentale fu costituito secondo l'ordinamento stabilito da tale legge, prevedendo l'introduzione di ben cinque cattedre di materie scientifiche: Elementi di Geometria e di Algebra; Agraria e Storia Naturale; Elementi di Fisica Generale e Sperimentale; Chimica Farmaceutica; Botanica. Quest'ultima faceva parte di un gruppo di insegnamenti universitari, costituiti in collaborazione con l'Ospedale Maggiore.

L'aumento del numero degli strumenti inventariati nel 1804 è la prova, da un lato, del potenziamento delle materie scientifiche e, dall'altro, della maggiore disponibilità dell'amministrazione a soddisfare le esigenze didattiche dei docenti. Rispetto al precedente, infatti, tale inventario contiene ben 52 strumenti in più nelle varie sezioni della fisica.

Nella sezione di meccanica, presso il Sarpi è conservato il modello dello scheletro del braccio umano (fig. 1), in cui la riproduzione delle ossa del braccio e della mano è in legno; dei fili, collegati fra loro mediante carrucole, dimostrano l'azione dei muscoli.

Nella sezione dedicata all'ottica e all'astronomia vi sono pochi strumenti ottici (un microscopio, una lente, una tavoletta di cartone con i colori dell'iride), tre sfere armillari e tre globi terrestri e celesti, alcuni dei quali, datati 1750 e 1774 sono al Museo Caffi (fig. 2).

La sezione *Macchine per l'elettricità* è ricca di numerose apparecchiature (18), quasi tutte adatte alla dimostrazione degli effetti prodotti dall'elettricità statica; il primo strumento descritto è

> "La macchina elettrica grande con due conduttori di lata uno positivo, l'altro negativo portati da due colonnette di vetro inverniciate di rosso, così parimenti il disco di cristallo portato da due colonne di vetro più grosse; onde viene ad essere tutta isolata. V'ha poi un terzo gran conduttore di ottone col suo arco a canne grosse d'ottone, con li suoi coppini, e questo montato sopra un'altra colonna di vetro col suo piede rotondo di noce: li stroffinatori coperti d'ottone uniti a conduttori di lata per mezzo di due molle d'acciaio ammovibili" (fig. 3).

Questa macchina elettrica, conservata presso il Sarpi, è un generatore di elettricità statica, che sfrutta lo strofinamento tra i dischi di vetro e il cuoio dei pattini per produrre cariche elettriche. Le prime macchine elettrostatiche risalgono alla metà del Settecento, quando lo studio degli effetti prodotti dall'elettricità richiedeva la disponibilità di una certa quantità di cariche elettriche.

È interessante osservare che l'inventario del 1804 riporta due sezioni in più rispetto all'inventario del 1793: *Istromenti che hanno servito per la costruzione della Meridiana sotto il Portico della Piazza*; *Istromenti Geometrici per levar i disegni sul terreno e misurare le superfici.*

Per quanto riguarda i primi, nell'elenco sono riportati il modello della meridiana realizzata da Giovanni Albricci nel 1798 e gli strumenti che servirono per la sua costruzione; alla fine della sezione vi è la dicitura:

> Tutti gli istromenti sono stati fatti a spese della Comune di Bergamo per ordine della Municipalità per uso della Costruzione della Meridiana, e dalli Amministratori della medesima fatti trasportare al Gabinetto Fisico per conservarli per ogni incontro, che abbisognasse per uso della Meridiana suddetta.

Figura 1
Modello dello scheletro di un braccio umano
Legno, metallo
Base: Ø 230; h. 630
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

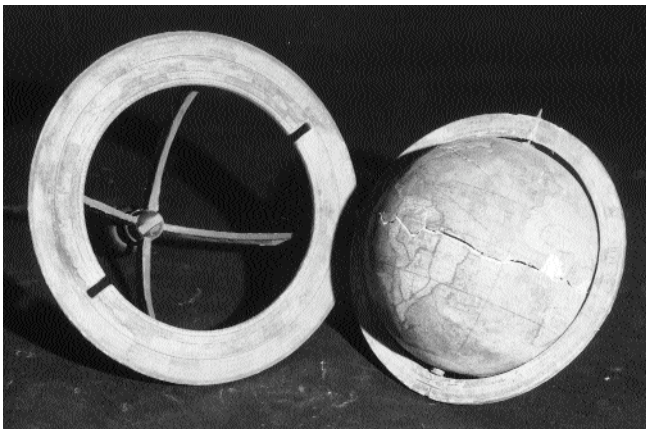


Figura 2a
Globo terrestre firmato
Desnos - Parigi, 1750
Legno, carta, metallo
Ø 260, h 400

Figura 2b
Globo terrestre firmato
M. Bonne - Paris, 1774
Legno, carta, metallo
Ø 350, h 460
Museo di Scienze naturali
E. Caffi, Bergamo

Di essi tuttavia non c'è traccia attualmente nel Gabinetto.

Per quanto riguarda i secondi si tratta di strumenti per la misura del terreno, fra i quali ho rinvenuto al Museo di Scienze Naturali Caffi una diottra in ottone.

Tali strumenti erano probabilmente utilizzati nell'ambito dell'insegnamento di Agraria da Giovanni Maironi da Ponte (1748-1833), insegnante di Agraria e Storia Naturale dal 1800 al 1827 e per un periodo reggente del Liceo. Personalità di spicco nell'ambito scientifico, Giovanni Maironi da Ponte mise a disposizione della scuola il suo gabinetto di scienze naturali che poi donò alla scuola stessa, alla sua morte.

Oltre che valente scienziato Maironi da Ponte fu un insegnante molto attento alla didattica; egli infatti nelle sue *Osservazioni sul Dipartimento del Serio*[10] espone vari suggerimenti sulla distribuzione delle cattedre, non solo delle materie scientifiche, ma anche di latino, italiano, francese e storia. La sua modernità si nota soprattutto nel proporre il Liceo quale agenzia educativa per la preparazione degli studenti, futuri avvocati, medici, amministratori, militari e parroci, alla gestione dei problemi del territorio. Egli infatti afferma:

> "[La scuola] …dovrà insegnare i fondamenti più generali e dare le nozioni più necessarie della idrostatica. In un paese dove i fiumi, scendendo immediatamente da scoscese montagne, fanno sempre e dappertutto de' guasti terribili, e dove finalmente la scarsezza delle acque irrigatorie esige un riparto economico difficilissimo, e giornaliero presso le stesse persone di villa, non può che riuscir utilissima la diffusione delle leggi pratiche di questa scienza. Un quarto professore avrà l'impegno d'insegnare la Fisica generale, e particolare, colle esperienze che vi sono relative; al qual oggetto abbiamo già un Gabinetto provveduto delle macchine più necessarie, e di un sufficiente laboratorio chimico anche per uso della Mineralogia. Dovrà inoltre insegnare la Mecanica a quel segno che possa servire a promozione delle nostre arti".

Di conseguenza, nell'inventario del 1804, secondo quanto auspicato da Maironi, la sezione di idrostatica risulta arricchita con una decina circa di apparecchiature. Di tali apparecchi, per la maggior parte in cristallo, solo la fontana intermittente è attualmente nel Gabinetto di fisica del Sarpi (fig. 4). Si tratta di un oggetto appartenente al genere delle "curiosità scientifiche", dato che il meccanismo di funzionamento è tutto celato all'interno. Essa è descritta nell'inventario dalle parole: "Un vaso in peltro con una figurina alla sommità con tre bocchetti d'ottone, e questo si avvita ad una sottocoppa doppia con tre piedi, che tutto forma la fontana intermittente".

Fra gli insegnanti di Fisica sperimentale succeduti a Lorenzo Mascheroni, che hanno dato un contributo fondamentale all'arricchimento del Gabinetto di fisica, va ricordato Francesco Maccarani (1776-1846), docente della scuola dal 1801 al 1845.

---

[10] GIOVANNI MAIRONI DA PONTE, *Osservazioni sul Dipartimento del Serio*, Arnaldo Forni editore, Bergamo 1803, p. 197.

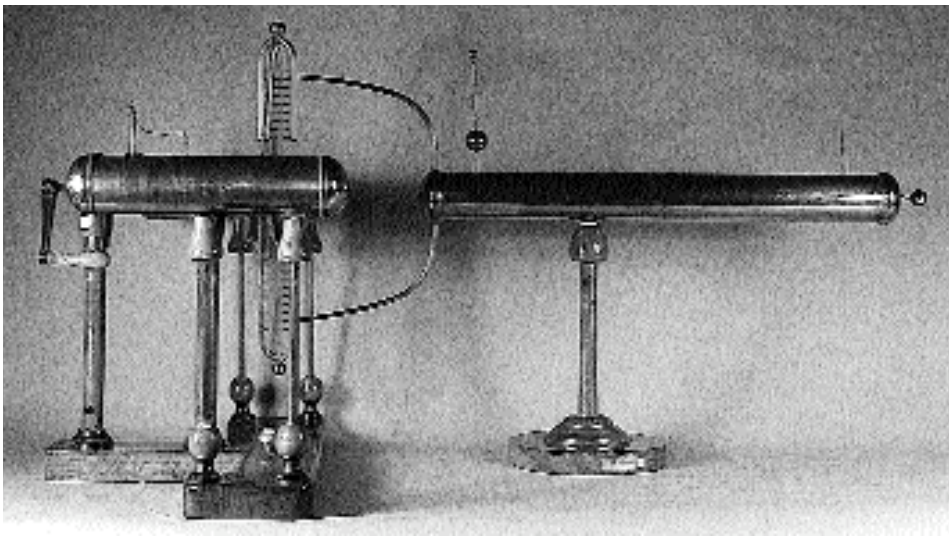


Figura 3
Macchina elettrostatica a disco con conduttore cilindrico
Legno, vetro, ottone
h. 760; d. disco 550; conduttore l. 930
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

Figura 4
Fontana intermittente
Peltro, ottone
d. 230; h. 400
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

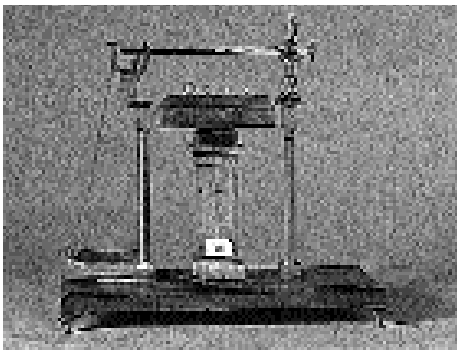


Figura 5
Dilatometro
Legno di noce, ottone, metallo
295 x 145 x 300
Museo di Scienze naturali E. Caffi, Bergamo

Entrato nella scuola quale docente di chimica farmaceutica, passò in seguito all'insegnamento di Fisica sperimentale, ricoprendo inoltre gli incarichi di custode del gabinetto di fisica e di bibliotecario.

Nello stato di servizio[11], redatto all'età di 38 anni, egli afferma di essere nato a Gorlago, di essere di religione cattolica e di provenire da famiglia civile; laureato in medicina

> "ma non per la libera pratica, crede di sapere la fisica e la chimica, l'italiano, il latino e il francese".

Dalla famiglia Maccarani riceveva una pensione annua di 225 lire, non molte se il suo "soldo annuo" era di 2133 lire italiane. Egli afferma di avere consumato il lascito del padre per mantenersi agli studi. Nel documento egli rileva lo stato del Gabinetto di fisica:

> "È fornito di macchine per fare la massima parte delle sperienze necessarie in un corso, senonché molte di esse sono di poco servizio per essere state fatte con troppa economia".

Nell'archivio storico del Liceo sono conservati diversi documenti relativi al periodo di insegnamento di Francesco Maccarani, principalmente elenchi di materiali presenti nel Gabinetto, o richieste di apparecchiature, motivate da precise argomentazioni. I documenti dell'archivio sono a mio avviso interessanti perché costituiscono lo specchio dei rapporti fra la scuola e l'amministrazione centrale che, a seguito delle vicende storiche, subì negli anni radicali mutamenti.

Durante il Regno d'Italia, ad esempio, gli acquisti di materiale scientifico venivano effettuati a Parigi, dove operavano alcuni dei più famosi e abili costruttori, come Dumotez e Duboscq[12]. Il Prefetto del Serio era il tramite fra gli insegnanti della scuola, che formulavano le richieste, e il Direttore Generale della Pubblica Istruzione, che effettuava gli acquisti[13]. L'amministrazione sembra avere in genere soddisfatto le richieste, come dimostra l'elenco relativo agli acquisti degli anni 1809 e 1810, datato 30 marzo 1811, che comprende ben 44 strumenti.

Le richieste erano tuttavia soddisfatte con molta oculatezza, dopo la verifica, da parte del Direttore generale, della reale necessità degli acquisti sulla base delle dotazione del Gabinetto di Fisica e dopo un confronto effettuato sui cataloghi dei vari costruttori.

Fra gli strumenti acquistati fra il 1808 e il 1810 vi è, ad esempio, il *dilatometro* (fig. 5), col quale è possibile misurare la dilatazione prodotta dal calore in una sbarretta metallica. Lo strumento è significativo, oltre che per l'elegante fattura, perché dimostra l'interesse verso gli studi sulla natura del calore e sui suoi effetti, studi quanto mai attuali in quegli anni.

---

[11] Liceo Classico P. Sarpi Bergamo, Archivio Storico del Liceo (da ora in poi LPSAS), LXX.

[12] LPSAS, XCI, 28 gennaio 1811; 8 maggio 1811.

[13] LPSAS, XCI, 30 aprile 1811.

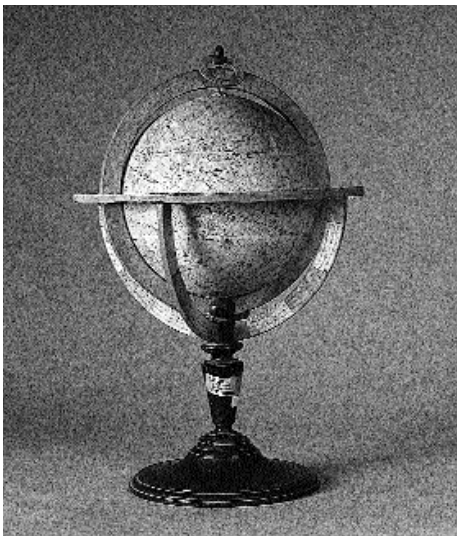


Figura 6
Globo celeste firmato Villa Ubaldo - Milano; Stucchi incisore, 1815
Legno, carta
d. 330; h. 500
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

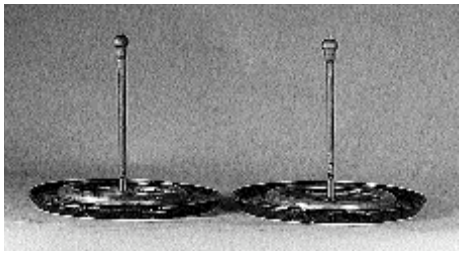


Figura 7
Elettrofori di Volta
Metallo, vetro, ottone, peltro, rame
d. 270; h. 350; piatti d. 270
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

Figura 8
Calorimetro di Lavoisier e Laplace
Rame, metallo, legno
cilindro: d. 500; h. 700 - h. totale 1000
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

Nell'anno 1814, Bergamo è aggregato all'Impero Asburgico e il Regio Liceo diventa Imperial Regio Liceo di Bergamo; il reggente si chiamerà da allora in poi direttore.

A seguito dell'acquisto del convento di Rosate da parte del Luogo Pio della Misericordia, la sede del Liceo viene trasferita nel 1815 negli edifici del convento[14].

Nel rapporto generale per l'anno scolastico 1815/16[15], inviato al delegato provinciale, il direttore Mutti afferma che "il professore di fisica [Maccarani] ha dato alli studenti di secondo anno un prospetto ragionato della fisica generale e particolare; ma essendo i libri di testo prescritti assai difettivi, aggiunge cambiamenti a seguito delle nuove scoperte".

L'interesse di Maccarani per le nuove scoperte è dimostrato dai cambiamenti che sono avvenuti nella dotazione delle apparecchiature del Gabinetto di fisica, cambiamenti documentati da un nuovo inventario[16], redatto nel dicembre del 1817 dallo stesso Maccarani, a seguito della richiesta dell'amministrazione centrale.

L'elenco comprende 232 apparecchi, suddivisi nelle varie sezioni della fisica. Fra quelli ancora oggi conservati presso il Gabinetto di fisica del Liceo P. Sarpi vi sono una bilancia firmata "Gio Gattinetti a Milano", completa di un astuccio in legno contenente "i pesi nuovi e i pesi vecchi"; un globo celeste "costruito dietro le scoperte fatte ultimamente" (fig. 6), sul cerchio orizzontale del quale è riportata la seguente dicitura: "Globo celeste per l'epoca dell'anno 1810 che contiene le stelle dalla prima alla quarta grandezza, secondo i nuovi cataloghi dei proff. Piazzi e Lacaille pubblicato nel 1815".

Presso il Museo Caffi ho individuato diversi apparecchi descritti in questo inventario, fra i quali un telaio di legno di noce per dimostrare che un corpo lasciato cadere lungo una scanalatura a forma di cicloide, da qualunque altezza esso parta, impiega lo stesso tempo per raggiungere la base (tautocronismo della cicloide); un altro simile per dimostrare che la cicloide è la linea più breve, rispetto al cerchio e alla retta, percorsa da un oggetto che scenda da una data altezza (la cicloide è brachistocrona); un dispositivo per mostrare gli effetti della forza centrifuga, formato da un tavolino sul quale si fissa una ruota (mancante) azionata da una manovella, che trasmette il movimento rotatorio ad una serie di accessori montati su un apposito perno fissato al tavolo; un quarto di cerchio in ottone per misure astronomiche; un planetario, denominato sui documenti[17] "Macchina uranografica di Carlo Rouy, acquistata da S.Ecc.ª il Sig. Conte Ministro dell'Interno pel Gabinetto di Fisica".

Nella sezione dell'Astronomia vi sono un planetario e un globo celeste costruito secondo le più recenti scoperte.

---

[14] Luigi Tironi, *Il liceo ginnasio* … cit., p. 90.

[15] Lpsas, CXXI, 16 settembre 1816.

[16] Lpsas, XCI, 10 dicembre 1817.

[17] Lpsas, XCI, 7 settembre 1812.

Nella sezione dedicata allo studio dei gas si trova un oggetto particolare, denominato "Soffietto Hunter per gli asfittici, migliorato dal Configliacchi". Si tratta di un mantice in cuoio con valvole e accessori in ottone (il soffietto è conservato al Sarpi, mentre gli accessori sono al Museo Caffi), il cui utilizzo doveva essere medicale. La scuola infatti aveva istituito delle cattedre di materie scientifiche che facevano parte di insegnamenti universitari in collaborazione con l'Ospedale Maggiore. A prova di tale collaborazione restano nel gabinetto di fisica alcuni strumenti, fra i quali, appunto, il soffietto.

Per quanto riguarda la sezione dedicata all'elettricità, mentre negli inventari precedenti vi era una prevalenza di oggetti adatti alla dimostrazione degli aspetti appariscenti dell'elettricità – oggetti che a volte potevano essere considerati persino dei giocattoli –, nell'inventario del 1817 si trovano soprattutto strumenti adatti alle misurazioni e alla verifica delle leggi più recenti. Vi sono infatti elencati tutti gli strumenti ideati da Alessandro Volta per la misura dell'elettricità e per la produzione della corrente elettrica continua. Fra questi, nel Gabinetto di Fisica del Sarpi sono conservati vari elettrometri ed elettrofori (fig. 7), mentre al Museo Caffi vi è una batteria di quattro pile a colonna, di pregevole fattura; un sostegno per l'apparato di Volta per esplorare l'elettricità atmosferica; un tubo luminoso di Henley per studiare gli effetti della scarica elettrica nell'aria rarefatta contenuta in un tubo di vetro.

Compare in questo inventario la sezione dedicata alle *esperienze sull'acqua e il calore*, anche se l'elenco comprende pochi strumenti. Infatti il dibattito sulla natura del calore è in pieno svolgimento e non esistono ancora teorie consolidate, per le quali bisognerà attendere fino alla metà del secolo.

Nella nuova sede di piazza Rosate il Gabinetto di fisica e l'aula delle esperienze dovettero occupare spazi piuttosto angusti e poco luminosi. In un documento[18] redatto dallo stesso Maccarani si auspica che, negli eventuali lavori di restauro, non venga tolto al Gabinetto lo spazio tra il muro del coro e la stanza del portinaio. Egli si lamenta del fatto che gli apparecchi sono esposti alla polvere, ammassati e non protetti dalle mani incaute degli studenti. Maccarani mostra di non condividere i progetti di ristrutturazione della scuola e adduce valide motivazioni perché questi non siano attuati. Fra l'altro la eventuale soppressione di una finestra comporterebbe "l'impossibilità di poter mettere all'aria di tramontana il termometro, dell'acqua a gelare ecc.".

Alcuni fra gli strumenti acquistati tra il 1820 e il 1822, più che spiegare principi fisici, illustrano novità tecnologiche, utili alla società, che quindi devono essere conosciute dagli studenti.

Si acquistano, ad esempio, un "pirometro di Wedgwood, un ipsometro, una pentola di Papin", una "lucerna di sicurezza di Davy". Il primo serve per rilevare la temperatura dei forni industriali per le ceramiche; il secondo consente di ricavare l'altitudine a partire dalla temperatura di ebollizione

[18] LPSAS, XCI, 6 agosto 1822.

dell'acqua; la pentola di Papin è il prototipo della pentola a pressione, mentre la lucerna di sicurezza fu introdotta nelle miniere nel 1823, dato che impediva alla fiamma di venire a contatto del gas presente all'interno delle gallerie, evitando così esplosioni.

La vivacità intellettuale di Francesco Maccarani e il suo interesse verso le scoperte che, soprattutto in ambito chimico, erano state fatte da scienziati quali Lavoisier e Gay-Lussac, è confermato da una lettera[19], nella quale egli scrive:

> "La necessità delle spese straordinarie per una scuola di fisica sperimentale proviene soprattutto dalle nuove scoperte che si fanno da chi coltiva con buon successo questa scienza. Si rendono indispensabili nuove macchine e nuovi apparati per l'esecuzione delle esperienze comprovanti i fatti scoperti…..sono a pregarla di volermi ottenere dalla ben nota generosità dell'I.R.Governo la somma necessaria per l'acquisto di due macchine molto ingegnose e inventate in questi ultimi tempi.
> La prima è la cosiddetta Cannetta a gas idrogeno ed ossigeno condensati, ossia Chalumeau de Newman …. Aggiungo che facendo uso del solo ossigeno si possono fare colla cannetta tutte le esperienze che istituiva Lavoisier colla fiamma del carbone alimentata da questo gas. Li due apparati, come osserva il sig. Thenard tomo 4 de' suoi elementi, pag. 312, 3ª edizione, non differiscono essenzialmente, quindi il Chalumeau di Newman può servire per tre parti importantissime della scienza fisica: le proprietà del gas ossigeno, quelle di detto gas misto col gas idrogeno, e parimenti la preparazione di acque minerali spiritose".

Vale la pena osservare che il testo al quale Maccarani si riferisce è un trattato fondamentale per la chimica, la cui prima edizione fu pubblicata in Francia, nel 1813 e la 6ª edizione nel 1834; la prima edizione italiana è del 1838, per cui si può pensare che Maccarani si fosse procurato il testo nell'edizione francese.

Tornando al documento citato, il secondo strumento di cui si fa richiesta è una camera lucida, di cui il professore elenca gli usi e i numerosi pregi nella riproduzione di disegni dal vero. Queste apparecchiature sono appartenenti al catalogo del costruttore Pixii, successore di Dumotiez a Parigi, attivo dal 1808 al 1835, e sono presumibilmente richieste dal professore per il Gabinetto di chimica.

Un'altra richiesta è inoltrata al direttore dallo stesso Maccarani , con la medesima data, e riguarda tre apparecchi per il Gabinetto di fisica:"il calorimetro tanto celebre dei signori Lavoisier e Laplace descritto in tutti i corsi di fisica e di chimica, e del quale io mostro tutti gli anni, da che sono professore la figura agli scolari, non potendo loro far vedere la macchina".

Il calorimetro è stato effettivamente acquistato e si trova ancora nel Gabinetto di fisica del Liceo P. Sarpi (fig. 8).

La seconda richiesta riguarda un apparato per mostrare la diffrazione

[19] LPSAS, XCI, 20 febbraio 1824.

Figura 9a
Pompa pneumatica a due cilindri di vetro firmata Grindel Carlo
Legno, vetro, ottone
500 x 500; h. 1000
Museo di Scienze naturali E. Caffi, Bergamo

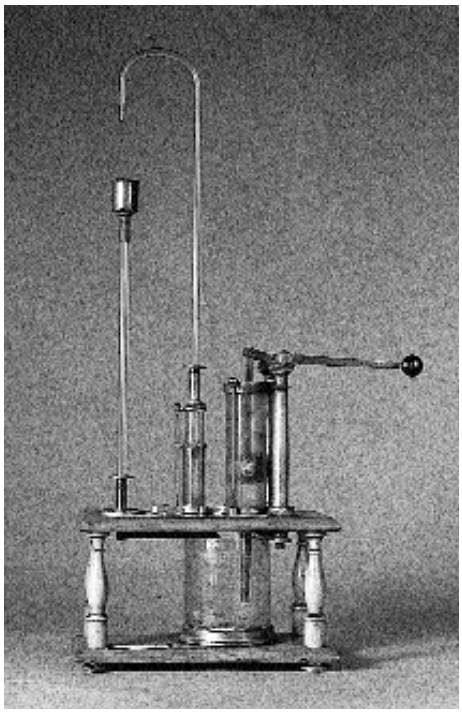


Figura 9b
Modello di pompa aspirante e premente firmata Grindel Carlo
Legno, vetro, ottone
170 x 130; h. 650
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

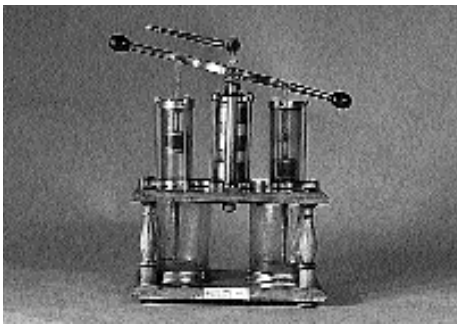


Figura 9c
Modello di pompa da incendio firmata Carlo Grindel - Milano
Legno, ottone, vetro
270 x 165; h. 380
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

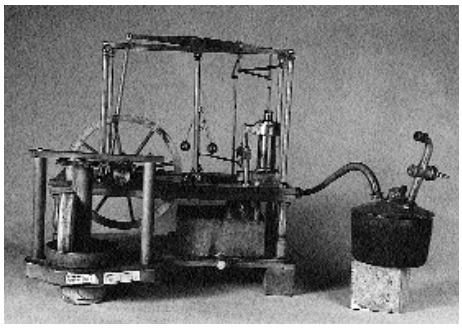


Figura 9d
Modello di macchina a vapore collegata ad una macina firmata Carlo Grindel - Milano
Legno, zinco, ferro, ottone, rame, marmo
450 x 550; h. 530
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

della luce che "… com'Ella sa, è quella modificazione che questo fluido incontra nel passare davvicino alle estremità dei corpi".

È da notare che in questi anni è viva la disputa fra i sostenitori dell'ipotesi ondulatoria e corpuscolare per la natura della luce e che le esperienze sulla luce sono molto attuali.

Un altro aspetto interessante di questo documento è costituito dalla risposta che lo stesso Maccarani fornisce ad un appunto che evidentemente era stato formulato dall'amministrazione a riguardo del fatto che si potessero acquistare apparecchi analoghi, anziché a Parigi, a Milano. Segno che il governo preferiva non rivolgersi all'estero.

Infatti la situazione politica ha il sopravvento, dato che due anni più tardi l'Imperial Regio Delegato Provinciale[20] "… ricorda essere proibito di provvedere all'estero, senza l'autorizzazione Pregiata Commissione Aulica, qualsiasi macchina ed istromento…".

Da allora in poi gli strumenti sono acquistati in Italia, principalmente a Milano, dal costruttore Carlo dell'Acqua (divenuto poi Tecnomasio) e da Carlo Grindel meccanico della Specola di Brera (fig. 9).

I rapporti con l'amministrazione si complicano per la burocrazia che richiede resoconti dettagliati, suddivisione dei costi in funzione dei vari pezzi e materiali che compongono le apparecchiature, descrizioni precise degli strumenti, ecc.[21]

Nell'anno 1845 Francesco Maccarani lascia l'insegnamento al Liceo, poco prima della sua morte.

La sua passione per le scienze fisiche e chimiche è testimoniata dal *Catalogo delle Opere, Istromenti e Macchine pervenute da testamentaria disposizione del fu prof. Maccarani al gabinetto di Fisica e di Storia Naturale dell'I.R.Liceo di Bergamo*[22]. Abbiamo così la prova che egli ha costituito un proprio laboratorio acquistando personalmente svariate apparecchiature, la maggioranza delle quali riguardava i fenomeni elettromagnetici. È interessante rilevare che, poco prima della sua morte, Maccarani aveva ordinato al costruttore di strumenti scientifici Carlo Dell'Acqua di Milano alcune apparecchiature di recente invenzione, che gli eredi convengono di donare al liceo dopo averli pagati.

Dal 1845 al 1852 le scuole sono ancora in parte nel convento di Rosate, in parte nel seminario vecchio di via Tassis.

Dal 1851 l'Imperial Regio Liceo e Ginnasio Imperiale diventa Imperial Regio Ginnasio Liceale di Bergamo.

Durante i lavori di costruzione del nuovo edificio progettato dall'architetto Crivelli[23], il Gabinetto di fisica dovette subire vari traslochi, fino al trasfe-

[20] LPSAS, XCI, 8 maggio 1826.

[21] LPSAS, XCI, 9 luglio 1829.

[22] LPSAS, XCI, 7 maggio 1846.

[23] BARBARA BOCCI, *Ferdinando Crivelli (1810-1855)*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1994-95.

[24] L. TIRONI, *Il liceo ginnasio* … cit., p. 93.

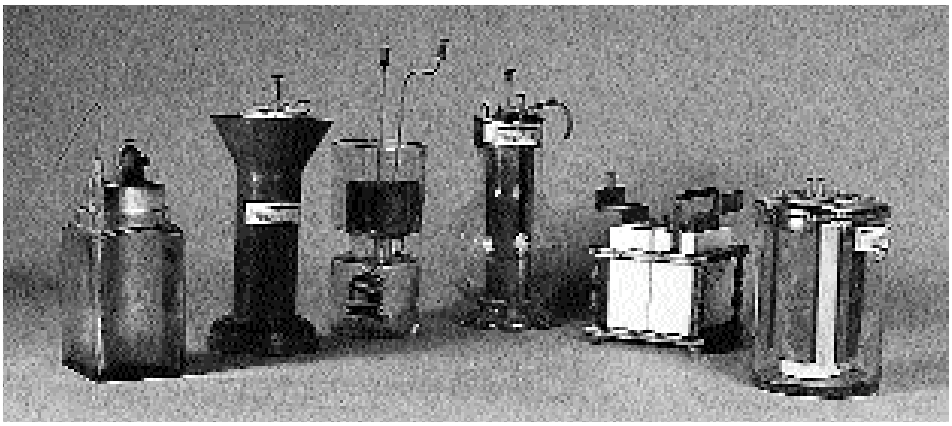


Figura 10
Pile di vario tipo. Da destra: pila Bunsen, pila Grove, pila Daniell con vaso di vetro, pila italiana, pila Daniell con vaso di rame, pila Leclanché
Liceo Classico Paolo Sarpi, Bergamo

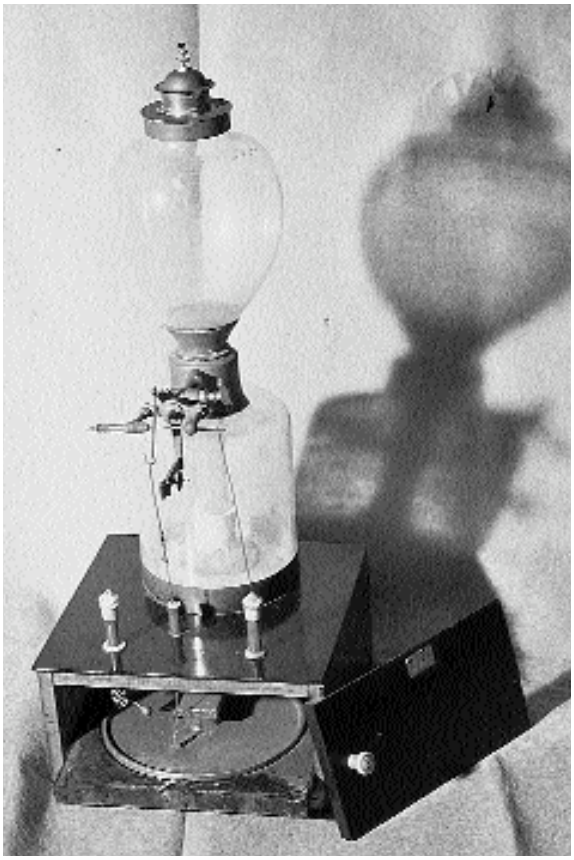


Figura 11
Lucerna elettrica
Legno, vetro, metallo
200 x 200; h. 400
Museo di Scienze naturali E. Caffi, Bergamo

rimento definitivo in piazza Rosate nell'anno 1852-53[24]. Le apparecchiature di fisica subirono molti danneggiamenti, di alcune si persero le tracce nei traslochi, negli accatastamenti. Uno di questi spostamenti dovette avvenire nel 1853, in occasione della costruzione dei "magnifici scaffali"[25] che rivestono ancora oggi il Gabinetto di fisica. Un altro nel 1859 in via Tassis, per ospitare nell'edificio le truppe francesi, quando furono allontanati i soldati asburgici.

Giuseppe Venanzio (1821-1899), bergamasco, fu docente presso il Liceo dal 1850 al 1888[26]; durante il suo servizio egli ricoprì vari incarichi: docente di fisica, di matematica e di storia naturale e responsabile del Gabinetto di Fisica. Dotato di numerosi interessi, non solo in campo scientifico, ma anche letterario, dovette possedere anche doti di umanità, come testimonia la lapide posta sulla sua casa in via San Sebastiano.

È probabilmente nel periodo compreso fra il 1851 e il 1859 che Venanzio inizia la compilazione del *Catalogo metodico degli oggetti esistenti nel Gabinetto di Fisica dell'Imperial Regio Ginnasio Liceale di Bergamo*.

Il Catalogo metodico è suddiviso in settori della fisica, molto dettagliati, e in ciascun settore vengono elencati, numerandoli, gli oggetti ma anche i loro accessori e, soprattutto, le esperienze che con essi si possono realizzare; non si tratta quindi di un semplice catalogo, ma piuttosto di una guida, utile anche dal punto di vista didattico. Non sappiamo se la compilazione del catalogo fosse avvenuta in seguito a una precisa richiesta dell'Amministrazione, certo è però che l'elencazione degli oggetti si protrasse almeno fino al 1886, come dimostrano le date di acquisto apposte a fianco degli apparecchi; esso perciò fu utilizzato anche dopo la compilazione del successivo inventario, iniziata nel 1870.

Rispetto agli inventari precedenti, nel Catalogo Metodico sono potenziate le sezioni dedicate all'ottica, al calore e all'elettricità. Nella prima vi sono, ad esempio, diversi microscopi, fra i quali uno orizzontale conservato presso il liceo Sarpi e uno solare presso il Museo Caffi, un dagherrotipo, una lanterna magica. Nella seconda sezione sono elencate molte pile di "invenzione moderna" (fig. 10), alcuni "accendi lume a gas idrogeno con elettroforo" (fig. 11), diversi apparecchi che sfruttano i fenomeni elettromagnetici.

I fascicoli a stampa dei programmi dell'IR Ginnasio liceale del 1852, del 1853 e del 1858[27] riportano anche gli acquisti effettuati in quegli anni, dai quali si ha la conferma del continuo desiderio, da parte dell'insegnante e da parte dell'amministrazione, di mantenere il Gabinetto di fisica del Liceo costantemente aggiornato.

Caduta la dominazione austriaca nel 1859, con l'annessione al Piemonte, il liceo diventa Regio Liceo e Regio Ginnasio di Bergamo.

I documenti dimostrano che anche negli anni della nuova amministrazione vi è un costante arricchimento della dotazione degli strumenti scienti-

[25] LPSAS, XCI, 5 febbraio 1853.
[26] L. TIRONI, *Il liceo ginnasio* … cit., p. 177.
[27] LPSAS, LXXVII, Programmi.

fici.

Una lettera datata 19 aprile 1861 del Preside Marabelli al Provveditore della Provincia di Bergamo segnala il fatto che nel Gabinetto di Fisica mancano diversi apparecchi "in confronto del catalogo delle macchine e strumenti prescritti dal Regio ministero per le scuole di fisica dei suoi Licei del Regno". Segno della presenza di un piano per uniformare le dotazioni delle scuole dello stesso ordine.

Seguono richieste di apparecchi e conseguenti spedizioni da parte del costruttore Allemanno di Torino. In particolare si potenzia la sezione di ottica, in relazione a quei fenomeni che rivelano la natura ondulatoria della luce, spiegata da Fresnel fra il 1820 e il 1824, e il meccanismo della visione dell'occhio umano, spiegata da Young in quegli anni.

L'archivio storico del Liceo contiene pochissimi documenti riguardanti il periodo compreso fra il 1865, anno in cui avviene l'intitolazione della scuola a Paolo Sarpi, e il gennaio 1882.

Viene redatto, tuttavia, proprio in quegli anni, un nuovo inventario intitolato:

Ministero della P.I. inventario delle proprietà mobili dello stato al 31 dicembre 1870 presenti nel Gabinetto di Fisica compilato a termine dell'articolo 17 e seg. del Regolamento Generale per l'amministrazione del patrimonio. Regio decreto del 4 settembre 1870.

L'inventario, sottoscritto da Giuseppe Venanzio, contiene un nucleo consistente di strumenti presenti nel Gabinetto a quella data, a ciascuno dei quali corrisponde un numero, che troviamo inciso su ogni apparecchiatura. Seguono gli strumenti acquistati dopo il 1870, probabilmente fino al 1890.

Nel Gabinetto di Fisica sono in quegli anni presenti anche tutti gli strumenti necessari per studiare i fenomeni riguardanti la corrente elettrica, i campi elettrici e i campi magnetici e le loro interazioni, la scarica elettrica nei gas; in particolare vi sono diverse apparecchiature fondate sui fenomeni dell'induzione elettromagnetica, scoperta e studiata da Faraday a partire dal 1831.

La maggioranza degli acquisti è effettuata a Milano presso la ditta Tecnomasio.

Fra gli ultimi documenti dell'archivio vi sono una richiesta del Ministero (da Roma) del gennaio 1882, di indicare tutti gli strumenti doppi presenti nel Gabinetto, alla quale seguono gli ordini di spedizione di alcuni fra questi al liceo di Pesaro (25), al Liceo di Urbino (15), al liceo di Benevento (2), probabilmente nell'ottica di uniformare le dotazioni dei licei.

L'inventario successivo è datato 1888, ma, come il precedente, copre un arco di tempo molto lungo, che va fino al 1910.

Esso è sottoscritto nel 1904 da un altro insegnante di rilievo, Annibale Benetti, docente di Fisica presso il Liceo Paolo Sarpi dal 1888 al 1923.

Come risulta dallo stato di servizio presente nell'archivio del Liceo[28], è nato il 4 febbraio 1849 a Borgo Val Sugana in Trentino, naturalizzato con

[28] LPSAS, LXX, Personale collettivo.

decreto reale del 7 novembre 1879, laureato a Padova in matematica e fisica; egli ha insegnato al collegio S. Alessandro di Bergamo, è stato per un anno assistente all'Università di Padova, poi docente al Liceo di Reggio Calabria e di Pesaro e infine al Sarpi. Dovette godere di molta stima, tanto che il Provveditore, in una nota[29] del 5 giugno 1923, nella quale decreta il collocamento a riposo del professore, esprime anche profondo apprezzamento per l'opera prestata nella scuola e annuncia il conferimento di una speciale onorificenza, in riconoscimento delle sue benemerenze.

Annibale Benetti dal 1889 redige le richieste di apparecchiature e di interventi per adeguare l'aula di fisica di acqua corrente, gas, mobili adatti allo svolgimento delle esperienze, in particolare egli richiede la costruzione di una mensola nell'aula di fisica, che ancora oggi sostiene il galvanometro.

Il ministero doveva seguire attentamente l'evolversi dei gabinetti scientifici, considerata la richiesta di chiarimenti in ordine all'acquisto di strumenti che sembrano essere simili ad altri già in possesso della scuola[30]. Le richieste avanzate dal professore devono essere state in gran parte soddisfatte, anche se il ministero sostiene[31] che " … il gabinetto di fisica non deve essere molto povero se, come risulta, ebbe a cedere del suo materiale scientifico ai licei di Pesaro, Urbino e Benevento".

Gli acquisti registrati in quegli anni dimostrano l'interesse di Annibale Benetti per le scoperte più recenti, fra le quali basti citare le onde elettromagnetiche, scoperte da Herz nel 1887 e utilizzate da Marconi negli anni successivi per la prima trasmissione di segnali radio.

Il Gabinetto di fisica del Liceo Paolo Sarpi si avvia così verso il XX secolo e verso i nuovi campi della fisica, avendo alle spalle un bagaglio di testimonianze sia scientifiche, che storiche.

Gli strumenti scientifici antichi hanno, al pari di altri oggetti artigianali, una valenza estetica, in quanto sono eseguiti con maestria, utilizzando materiali pregiati e tecniche accurate. La loro importanza, tuttavia, supera il piano puramente estetico, essendo essi testimoni culturali del progresso scientifico che ha caratterizzato la disciplina e degli interessi e curiosità intellettuali non solo di chi li ha inventati e costruiti, ma anche di chi li ha voluti utilizzare.

[29] LPSAS, LXX, 5 giugno 1923.
[30] LPSAS, XCI, 17 dicembre 1892.
[31] LPSAS, XCI, 17 dicembre 1892.

STEFANIA LOCATELLI

STORIA DI UNA "CASA DIPINTA" IN BERGAMO DALLA *DOMUS* DI LUCINA ALLA CASA ANGELINI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 23 febbraio 2000

Questo scritto intende ripercorrere la storia di una casa in via Arena a Bergamo Alta, ricostruendo le sue diverse immagini e il loro succedersi sul colle dal I al XX secolo d.C.*. Iniziando dalla casa romana, via via incontreremo altre case: quella medioevale, quella rinascimentale, quella barocca, quella liberty fino all'immagine attuale. Più volte trasformata nell'uso e nell'aspetto, dopo i restauri recenti la casa si presenta come un saggio esemplare di stratificazioni successive di alto livello dall'epoca romana ai nostri giorni.

Nel corso dei secoli sulla facciata esterna si sovrappongono ben tre strati di affreschi: gli affreschi gotici di Paxino da Villa, il ciclo decorativo rinascimentale inerente le funzioni caritatevoli dell'Ospedale Grande di San Marco e infine la ripartitura a finti bugnati manierista. Si può parlare di storia di una casa dipinta nell'accezione più ampia: dalle pitture di epoca flavia della *domus,* si giunge alle decorazioni liberty di un soffitto.

La casa dunque costituisce una sorta di palinsesto che racchiude un prezioso spaccato longitudinale della storia della città di Bergamo, la cui etimologia deriva appunto dal nome celto-germanico *Berg-hem* che significa "casa sul colle".

La *domus*

Nel 1963 nella cantina situata all'interno della torre medioevale dei Migliavacca, inglobata nell'angolo nord-occidentale dell'edificio, sono affiorati i resti di un'abitazione romana[1]: possiamo chiamarla la *domus* di Lucina, dal bel

* Il presente contributo dà conto dei risultati cui sono pervenuti gli studi oggetto della tesi di laurea dell'autrice (STEFANIA LOCATELLI, *Storia di una "casa dipinta" in Bergamo. Dalla domus di Lucina alla casa Angelini*, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. '97/'98, rel. G. Colmuto Zanella). La casa sarà oggetto di una pubblicazione monografica.

[1] Cfr. L. TREMEL, *Ceramica domestica da una casa romana da Bergamo*, in "Sibrium", Centro di studi preistorici ed archeologici, Varese, Musei civici di villa Mirabello, vol. IX, 1967-69, pp. 283-300; S. ANGELINI, *Notizie su Bergamo Romana*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", XXXIX, 1974-76, pp. 125-140; *Id.*, *Appunti per la forma di Bergamo romana*, P. Cairoli, Como, in "Archeologia e storia a Milano e nella Lombardia orientale" 1980; A. FROVA, *La produzione artistica in età romana,* in AA.VV., *Archeologia in Lombardia*, Milano 1982, pp. 139-

nome di tradizione latina e cristiana graffito su una terrina d'argilla nera rinvenuta nel corso dello scavo. La domus sorge a una profondità di m 6.90 dal piano stradale di via Arena, su un affioramento geologico di grande interesse. Si tratta del conglomerato di via Arena che segna il limite tra le arenarie argillose del pianoro cittadino e le arenarie eterogenee del pendio del colle.

Facendo riferimento alla topografia della Bergamo romana, la costruzione della *domus* risulta sull'angolo di due strade, arretrata di circa cinquanta metri rispetto all'allineamento delle mura di Santa Grata, in posizione di particolare esposizione. La *domus* costituisce uno dei ritrovamenti archeologici più importanti nell'ambito dell'Italia settentrionale. Per la mancanza di dati stratigrafici essa non è però databile con puntualità. I muri delimitano due vani, un piccolo ripostiglio e una porzione di un cortile forse porticato, data la presenza di una colonnina. La funzione abitativa vera e propria si svolgeva ad un piano superiore, che sporgeva a sbalzo sul podio del colle. Durante gli scavi sono stati rinvenuti resti di tegole, tubuli da riscaldamento e ben quattro tipi di pavimenti: il lastricato, le mattonelle esagonali in laterizio con tessere di mosaico incluse, il mosaico a fondo bianco con due fasce nere e il cocciopesto con inclusi frammenti irregolari di lastre di marmo.

Sono venuti alla luce moltissimi frammenti di affresco che non sono pertinenti agli ambienti oggi visibili in via Arena, ma ad altre stanze ad essi sovrapposte e poi crollate. I frammenti di decorazione parietale appartengono a tre ambienti: a fondo bianco, a fondo giallo e a fondo nero. Sono decorati con motivi floreali e naturalistici con un sistema basato sulla tripartizione delle pareti e sono inquadrabili cronologicamente nel corso del II secolo d.C.[2].

La torre Migliavacca

Dopo un lungo periodo di abbandono durato per tutto l'alto Medioevo, sui resti della *domus* romana di via Arena, viene costruita la torre dei Migliavacca dei Rivola, alla quale si fa riferimento in una disposizione del

178; R. Poggiani Keller (a cura di), *Bergamo dalle origini all'altomedioevo, documenti per un'archeologia urbana*, Modena 1986; R. Poggiani Keller - M. Fortunati Zuccala, *Il caso Bergamo*, in AA.VV., *La città nell'Italia settentrionale in Età Romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno organizzato dal Dipartimento di scienze delle Antichità dell' Università di Trieste e dall' Ecole Française de Rome (Trieste, 13-15 marzo 1987), Roma 1990, pp. 543-562; T. Medici, *La casa romana di via Arena a Bergamo: analisi delle strutture murarie, pavimentali e dei materiali da costruzione*, Università degli Studi di Milano, rel. G. Sena Chiesa, a.a. '87/'88; L. Toffetti, *Classificazione e studio della ceramica romana proveniente dallo scavo della casa di via Arena a Bergamo*, a.a. '86/'87, Università degli Studi di Milano; le due tesi di laurea sono parzialmente edite in T. Medici - L. Toffetti, *La domus di via Arena (Bergamo)*, in "Notizie dal chiostro del monastero maggiore", Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano, fasc. LIV, 1994.

[2] Il primo intervento di restauro degli affreschi della *domus è* terminato nel 1974, esattamente undici anni dopo il ritovamento. Ma già alla fine degli anni Ottanta gli affreschi, conservati presso il Civico Museo Archeologico di Bergamo, sono stati oggetto di un accurato esame finalizzato ad un ulteriore restauro che si è concluso nel 1993.

1220, riportata dallo statuto del 1248[3]. Essa sorge ad est del complesso del monastero di Santa Grata, sull'antica giacitura romana, in prossimità delle mura e ad angolo di due strade romane: l'asse est-ovest che portava alla Basilica esterna di Sant'Alessandro e la via corrispondente al proseguimento dell'attuale vicolo della Ghiacciaia.

La torre Migliavacca era fiancheggiata a ovest da uno scosceso vicolo medioevale collegato alla via che correva sulle mura[4]. Da un documento inedito del 1449 si conosce che l'Ospedale di Santa Maria Maggiore, nel quale all'epoca era inglobata la torre Migliavacca, confinava «*a meridie via qua itur circumcirca murum communis Pergami*»[5]. Questa indicazione costituisce una testimonianza di grandissimo interesse al fine di ricostruire la *forma urbis*. È già stato precisato che i dieci arconi attuali di Santa Grata, crollati a seguito della costruzione delle mura venete, vengono costruiti soltanto nel 1582-83[6].

Nel tardo Medioevo, in un momento imprecisabile, la torre viene mozzata e portata all'altezza della casa-torre adiacente che ripete il modulo di base della torre di circa 9 m. A est di questa casa torre correva una seconda strada che portava a una pusterla aperta nelle mura medioevali sottostanti. L'ipotesi dell'esistenza di tale tracciato, già sostenuta da Elia Fornoni[7], è avvalorata dal ritrovamento di un'apertura nel muro orientale della casa[8].

L'Ospedale di S. Maria Maggiore

Nel XVI secolo la torre diventa proprietà dei Priacini, una ricca famiglia

[3] La torre è indicata come *turrisellam de Miliavacchis* cfr. A. Mazzi, *Alcune informazioni per servire la topografia di Bergamo dei secoli IX e X*, Bergamo 1870; E. Fornoni, *Il foro antico*, Bergamo 1895, pp. 21-22; A. Spada, *Via Arena, secoli di storia sulle rovine dell'antico anfiteatro romano*, in "L'Eco di Bergamo", 28 maggio 1954, p. 6. Pare che la torre fosse gentilizia, piuttosto che pubblica: è da notare che i Migliavacca appartengono ad un ramo della prestigiosa famiglia guelfa dei Rivola che possedeva in città ben sei torri e occupava il colle del Gromo; cfr. Scheda relativa alla Torre Migliavacca in G. Colmuto Zanella, *Le fortificazioni di Bergamo nel medioevo*, in AA.VV., *Le Mura di Bergamo*, Bergamo 1977, p. 265.

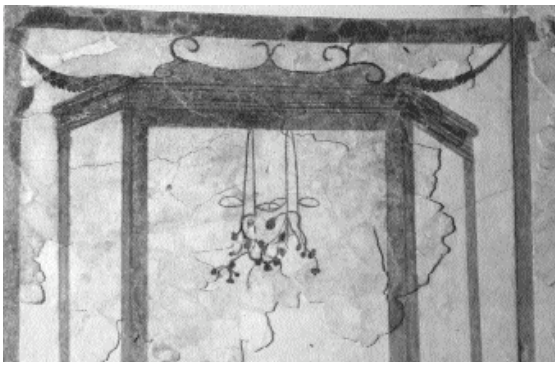
[4] Secondo Elia Fornoni il vicolo tra il monastero di Santa Grata e la casa Bonicelli (così era chiamata la casa dal nome dei proprietari) fungeva da collegamento tra la via che correva sulle mura e l'attuale via Arena; E. Fornoni, *Orografia di Bergamo: le mura antiche, le porte cittadine, le pusterle*, in " Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", 1889-90, pp. XLIV e LXXXVIII; *Ibid.*, *Il foro antico*, Bergamo 1895, p. 20.

[5] *Libro in quo descripta sunt Bona mobilia et immobilia fabricae ecclesiae S. Mariae*, 1449, Archivio MIA 876/1, f. 18r.

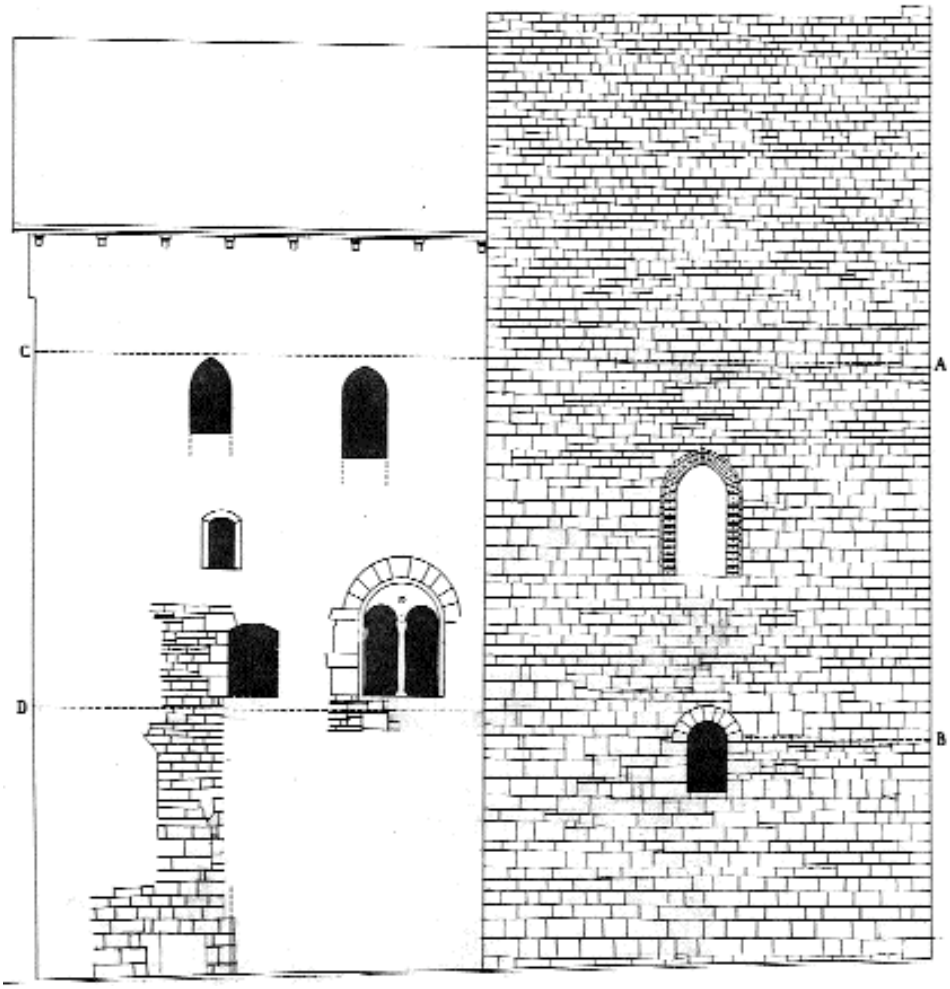
[6] *Processo fatto dal dott. Fisico Paolo Migliorato contro le Monache di S. Grata, 1582-1583*, 26 aprile 1583, Archivio Monastero S. Grata; cfr. G. Colmuto Zanella - V. Zanella, *"Città sopra monte excellentissime situada": evoluzione urbana di Bergamo in Età Veneziana, Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima. L'Immagine della Bergamasca*, a cura di A. De Maddalena, M. Cattini, M A. Romani, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Azzano S. Paolo (Bg) 1995, pp. 77-78.

[7] E. Fornoni, 1889-1890, cit., pp. LXXXIX-XC.

[8] È da escludere dunque un collegamento sostenuto da Luigi Angelini tra il vicolo e la pusterla; L. Angelini, *Il volto di Bergamo*, Bergamo 1951, p. 27.



Affresco della domus romana, particolare di edicola a fondo bianco (Fotografia dell'Archivio della Sovrintendenza Archeologica di Milano).



Torre Migliavacca nel XIV secolo (arch. Sandro Angelini, 1980).

Facciata della Cancelleria dell'Ospedale Grande di San Marco, ricostruzione grafica della decorazione affrescata (arch. Sandro Angelini, 1964).

Fregio con putti ed archi prospettici, affresco - Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

della Valle Seriana. Nelle case dei Priacini che inglobano la torre Migliavacca e la contigua casa-torre si istituisce un *hospitium*. In virtù del lascito testamentario di Antoniolo Priacino nelle case e nell'*hospitium* viene fondato nella prima metà del XV secolo l'ospedale di Santa Maria Maggiore. Il testamento di Antoniolo Priacino del 1399 è un documento inedito di notevole importanza storica che consente di ricostruire le origini dell'ospedale di Santa Maria Maggiore. Antoniolo Priacino lascia erede di tutti i suoi beni la Fabbrica della chiesa di Santa Maria Maggiore, con l'obbligo che nelle case in Antescolis si istituisca un ospedale a beneficio dei poveri e che, terminata la fabbrica, le entrate dei suoi possedimenti terrieri vengano destinate come alimenti e sovvenzione ai poveri dell'ospedale stesso[9]. È da precisare che l'ospedale non viene fondato subito nel 1399, data del testamento e che le case rimangono a Marchesia, la sorella di Antoniolo per circa dieci anni. Tant'è che i documenti relativi agli interventi promossi dalla Fabbrica di Santa Maria Maggiore iniziano a partire dal 1410.

Il 1399 è un anno significativo nella storia ospedaliera: Gian Galeazzo Visconti tenta per la prima volta una riforma degli ospedali di Milano e del suo ducato. Il modello al quale il duca tende è quello secondo il quale sono organizzati gli ospedali toscani[10], controllati dall'autorità civile e unificati in un'unica struttura amministrativa. In particolare due ospedali toscani, quello di Santa Maria della Scala di Siena, e quello di Santa Maria Nuova a Firenze, sono da considerare nei confronti degli ospedali padani come modello materiale e amministrativo e, in misura minore, come modello icnografico e architettonico[11]. Si può ipotizzare che l'ospedale di Santa Maria Maggiore di Bergamo si inquadrasse nel progetto più ampio del duca di Milano e che sin dalla sua origine assolvesse già a un ruolo organizzativo, come avrebbe svolto nei secoli successivi.

L'ospedale di Santa Maria Maggiore si trovava entro la cerchia delle mura, su una strada di accesso alla città, vicino ad una pusterla e a un monastero. Presentava dunque tutte quelle peculiarità che solitamente caratterizzano la localizzazione degli ospedali. L'edificio, nella sua nuova funzione ospedaliera, si configurava come nuova presenza nella vicinia di *Antescolis* che già nel XV secolo concentrava alcune delle più importanti istituzioni di Bergamo.

L'ospedale è descritto nel *Libro dei Beni della Fabbrica di S. Maria Maggiore* del 1449:

[9] Testamento di Antonio Priacino, 20 ottobre 1399, Archivio Notarile filz. 84-85, 2 voll., Atti del notaio Gasparino Mozzi Capitani, 1361-1417, Archivio Storico Bergamo; altra copia trecentesca non autografa in *Testamento del Sig. Antonio Priacino 1399 20 ottobre et altre scritture pertinenti alla possessione di Verdello minore. Scritture raccolte nel presente Libro* [...] *Maria Antonio Benaglio notaro l'anno 1625*, ff. 1 r., 2-5, Archivio MIA 340; altra copia cinquecentesca in fald. IV *Filza testamenti dal 1387 al 1611 con altre carte unite,* Archivio Ospedale Bergamo.

[10] Cfr. G. Albini, *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bologna 1993, p. 18.

[11] L. Franchini (a cura di), *Ospedali lombardi del Quattrocento, Fondazione, trasformazioni, restauri*, Como 1995, p. 18. G. Albini, 1993, cit., p. 212.

> "Una petia terre casate solerate, lobiate coppate, merlate cum curte in medio et cum diversis et pluribus casis quid in terra et quid in solario, et ortiva iacente in vicinia de Antescolis civitatis Pergami que vocatur hospitale dominae Santae Mariae"[12].

Si trattava di più case a più piani accorpate attorno ad una corte[13] con una loggia. Il termine «*merlata*» indica che si trattava di case torri, con caratteri ancora dell'architettura fortificata. Il carattere difensivo è spiegato anche dalla posizione sul limite settentrionale della fortificazione cittadina, esposta agli attacchi esterni. L'ingresso dell'ospedale si pone, a occidente, a ridosso del muro del monastero di Santa Grata, proprio sul vicolo[14] di accesso alla città, che prenderà il nome di «Stretta dell'Ospedale»[15]. L'ospedale nel 1449 «*a mane*» confinava con la proprietà di Bartolomeo Albano e Salvetti, già di quelli de Solaro, «*a meridie via qua itur circumcirca murum communis Pergami*». L'ingresso dell'ospedale era a occidente «*a sera incessum sur via*», ovvero su quello stretto vicolo che all'epoca doveva costituire un'importante via d'accesso alla città. L'arco in pietra conservato nella muratura della casa è da identificare con l'antico ingresso. A nord vi era l'attuale via Arena: «*a montibus strata publica per ecclesiam S. Gratae in Colonnellis*».

La sua fondazione si inserisce ancora nella linea della tradizione assistenziale dell'alto Medioevo[16]. L'ospedale di Santa Maria Maggiore, in virtù del lascito testamentario di Antoniolo Priacino, nasce come ospedale di pertinenza della più importante basilica cittadina: Santa Maria Maggiore. La Fabbrica di Santa Maria Maggiore costituisce la committenza delle pitture sulla facciata anteriore dell'ospedale, dipinte a partire dal 1410 da Paxino da Villa[17]. Il pittore già lavorava per la chiesa, come pure le altre maestranze che vengono impiegate nell'adattamento dell'ospedale dal 1410 al 1460, come è testimoniato nel Libro dei Conti della Fabbrica di Santa Maria Maggiore[18]. Si tratta per lo più di riferimenti a pagamenti segnalati dagli studi di Angelo Meli. Questi studi, pur costituendo preziosi spunti per la ricerca successiva, non identificavano però con certezza l'ospedale con la casa di via Arena.

Nel 1418 Paxino realizza sei figure sulle case della Fabbrica di Santa

---

[12] *Libro in quo descripta sunt Bona mobilia et immobilia fabricae ecclesiae S. Mariae*, 1449, Archivio MIA 876/1, cit., f. 18r.

[13] Già nel Medioevo infatti gli ospedali erano dotati di un cortile cinto da portici con loggiato soprastante per collegamento tra i vari ambienti; L. Franchini, 1995, cit., p. 11.

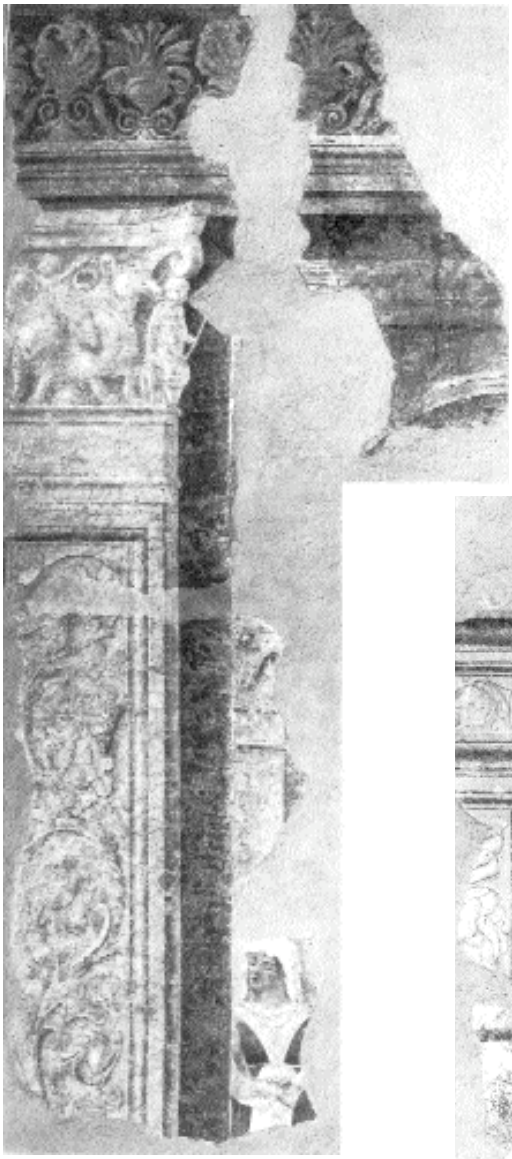
[14] *Libro in quo descripta sunt Bona mobilia et immobilia fabricae ecclesiae S. Mariae*, 1449, Archivio MIA 876/1, cit., f. 18r.

[15] *Processo fatto dal dott. Fisico Paolo Migliorato contro le Monache di S. Grata, 1582-1583*, 26 aprile 1583, cit..

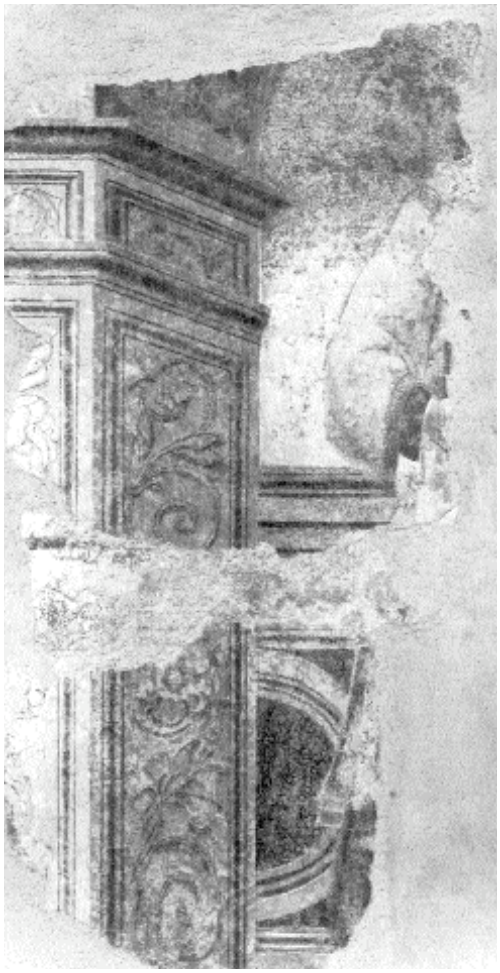
[16] M.T. Bolis, *All'origine dei primi ospedali in Bergamo. L'iniziativa dei laici nel XII secolo*, in "Storia medioevale, Istituto Lombardo", 127, 1993, pp. 53-77.

[17] *Libri dei conti della Fabbrica di S. Maria Maggiore*, Archivio MIA 858, XXXVI-2 (14) 1410, f. 89 v., 90-91.

[18] *Ibid.,* XXXVI-2 (14, 15, 17,18), LXIII-4; trascrizione di Angelo Meli in Fondo Angelo Meli 23, Miscellanea V, 1, Meli 7 Repertorio per Ricerche nell'archivio della Misericordia e annotazioni varie p. 25-55,180 b, 216, Biblioteca Civica di Bergamo.



Lesena e figura femminile, affresco.
Bergamo, Casa Angelini, via Arena.



Pilastro e porzione di figura in giallo, affresco.
Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

Capitello, affresco.
Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

Particolare delle nutrici e degli esposti, affresco.
Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

Figura allegorica a chiaroscuro, affresco - Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

Maria Maggiore[19], nel 1422 una figura di Madonna[20]. Sulla facciata della casa di via Arena la presenza di alcuni resti di decorazione affrescata anteriore a quella del tardo '400, venne rilevata nel corso dei restauri del 1963[21]: si tratta di tracce di aureole nel settore sinistro della facciata, forse ricollegabili alla figura di Madonna dipinta da Paxino di cui parlano i documenti. Solo alla luce dell'identificazione dell'ospedaletto di Santa Maria con la casa di via Arena si può oggi accogliere l'ipotesi proposta da Meli, circa l'attribuzione delle pitture a Paxino da Villa.

Nel 1981 i restauri di una stanza hanno portato alla luce degli affreschi e una finestra databili ai primi del Quattrocento. A più riprese, altre decorazioni si andranno a sovrapporre sugli affreschi, facendo della stanza un singolare esempio di stratificazione pittorica di epoche differenti. Gli affreschi quattrocenteschi rappresentano un singolare paramento che doveva correre lungo tutti e quattro i lati della stanza, sullo sfondo di una parete di colore verde scuro. Si tratta di drappeggi dipinti che simulano tendaggi di vaio, una pelliccia grigia con pezze bianche e codine nere tratta dal manto dello scoiattolo siberiano, utilizzata in sostituzione dell'ermellino, che per la sua pregiatezza era stato proibito. Le abitazioni nel XV secolo presentavano pellicce come appoggio per lo schienale dei sedili; a queste si sostituiscono prima tessuti e, successivamente, decorazioni dipinte su muro che imitano tale lavorazione. Anche nell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, nella corsia Pellegrinaio gli affreschi di Domenico di Bartolo del 1440-43 presentano decorazioni a vaio. Questi affreschi rappresentano il manifesto delle volontà caritative dell'ente[22]. Gli ospedali all'epoca svolgevano la triplice funzione di centro di ricovero, di ente distributore di elemosine, e, solo in ultimo, di luogo di cura medica, come mostrano gli affreschi di Domenico di Bartolo da Siena.

L'Ospedale Grande

Il XV secolo produce nelle città dell'Italia centro-settentrionale una riforma che porta alla gestione unificata di quasi tutti gli ospedali. A Bergamo la nascita dell'ospedale grande è anticipata da un importante fatto: nel 1449 il Comune decide di affidare l'amministrazione di tutti gli ospedali e i consorzi

[19] *Ibid.*, XXXVI-2 (15), 1418, f. LXXXXV v.; nel libro dei conti è registrato che Paxino realizza, oltre agli affreschi, anche due sudari dipinti.

[20] L'anno prima nell'antica Cattedrale di Sant'Alessandro Paxino dipinge l'«*Istoria di Santa Cattarina*»; F.M. Tassi, *Paxino da Villa Pittore*, in *Vite de Pittori, Scultori, e Architetti Bergamaschi scritte dal conte cavalir francesco Maria Tassi*, opera postuma, Bergamo 1793, 1, pp. 16-17.

[21] Cfr. F. Mazzini, *Problemi pittorici bramanteschi*, in "Bollettino d'Arte" del Ministero della Pubblica Istruzione, IV ottobre-dicembre 1964, pp. 327-342. L'analisi critica di Mulazzani sugli affreschi rinascimentali non fa cenno agli affreschi di Paxino da Villa, ma si limita a un rimando alla nota del saggio di Mazzini; G. Mulazzani, *Il maestro di casa Angelini*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento,* Vol. 2, Bergamo 1994, pp. 32-45.

[22] Cfr. D. Gallavotti Cavallero, *Lo spedale di Santa Maria della Scala, vicenda di una committenza artistica,* Pacini Editore, Pisa 1985.

della città alla Misericordia Maggiore[23]. Alla MIA vengono inoltre affidate la Fabbrica, la chiesa di Santa Maria e l'amministrazione del suo patrimonio.

Dunque dalla Fabbrica della chiesa di Santa Maria Maggiore, l'ospedale passa alla Misericordia Maggiore. Pare che già prima di questo passaggio, la Misericordia ne curasse gli interessi, oltre a quelli dell'ospedale di San Vincenzo nella vicinia di San Cassiano. Questi due ospedali, gli unici interni alle mura, assumevano carattere di istituzione civica: il Comune infatti affiancava la Misericordia nella loro gestione[24]:

Nel 1457 si stabilisce di riunire in un unico organismo gli undici piccoli ospedali sparsi in luoghi diversi della città[25] e nel 1461 si propone di collocare il nuovo ospedale nel centro cittadino, proprio ‹‹*ubi est hospitale S. Marie*›› come è documentato nelle Terminazioni del Consiglio degli Anziani del 21 febbraio 1461. In più circostanze il Consiglio propone altri luoghi come possibili sedi, ma solo nel 1474 si conferma l'ubicazione inizialmente scelta per l'ospedale di Sant'Antonio in Prato.

Essendo l'Ospedale Grande ancora in corso di costruzione, per alcuni anni l'Ospedale Unito di Santa Maria Maggiore nella vicinia di *Antescolis* ospita l'Ospedale Grande, in cui si esercita anche la cura degli esposti[26]. È interessante notare come nella Ducale del 1473 venga espressamente nominato l'ospedale di Santa Maria come luogo ‹‹*in quo hospitantur et lactantur infantes*››[27].

Gli affreschi rinascimentali

Le finalità caritativo-assistenziali dell'ospedale sono raffigurate negli affreschi rinascimentali sulla facciata verso la via Arena proprio come per gli affreschi dell'ospedale di Santa Maria della Scala di Siena.

Nel *libro Opere leggi et privilegi dell'ospital grande di Bergamo, detto di*

---

[23] *Registri delle Azioni della Città di Bergamo,* 1449 aprile 8, Biblioteca Civica di Bergamo.

[24] L.K. Little, *Libertà, Carità, Fraternità, Confraternite laiche a Bergamo nell'età del comune*, edizione degli Statuti a cura di S. Buzzetti, ricerca codicologica di G.O. Bravi, Bergamo 1980.

[25] *Capitula hospitalis novi et magni structi in civitate Bergami*, 1457 novembre 5, Archivio Ospedale di Bergamo; riportato nei *Registri delle Azioni città di Bergamo,* c. 37, v. 43, Biblioteca Civica di Bergamo; cfr. L. Chiodi, *Alle origini dell'Ospedale di Bergamo*, in *Miscellanea Bernareggi*, Bergamo 1958; G. Invernizzi, *Storie e vicende dell' ospedale di S. Marco*, in "La Rivista di Bergamo", II, 1927, p. 1; P. Crippa - G.L. Della Mea - A. Rota Martir, *Cura pauperum et infirmorum Bergomi*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, rel. F. Tartaglia, co-rel. M. De Santis, a.a.1992/1993.

[26] Bergamo è stata una delle prime città a disporre di un'istituzione per la cura degli esposti dal 1177 infatti nel Borgo Santo Stefano i frati Crociferi di San Leonardo esercitano tale compito. Nel 1460 in virtù del Breve Pontificio del 24 settembre 1459 si effettua la traslazione della cura degli esposti dall'ospedale di San Leonardo al Nuovo Ospedale Grande di San Marco. Nelle Bolle di papa Paolo II si fa espressa menzione di tale passaggio. D. Calvi, *Effemeridi sagro-profane, di quanto di memorabile sia successo in Bergamo sua diocese et territorio*, Milano 1676-77 (rist. anast. mod., Sala Bolognese 1974), I, p. 325.

[27] Ducale sugli Esposti, 23 marzo 1473, in cui si fa riferimento all'Ospedale di S. Maria in *Libro Privilegi 1459 fin 1794* n. 26, in Protocollo Esibito n. 810, p. 26, Archivio Ospedale di Bergamo.

San Marco del 1580 si legge:

> "[…] Et cominciossi ad esercitare la detta cura nell'Hospitale novo, come si vede, et conosce chiaramente dalle pitture antiche, et di buona mano, fatte nella facciata dinanzi alle case dell'Hospitale unito, di S. Maria Maggiore, nella contrada di Antescholis.
> Et nella antedetta pittura si vede essere figurato oltra gli uffici delle elemosine et della servitù degli infermi, il Ministerio etiandio delle Nutrici de'fanciulli espositi, et più espressamente ciò si narra nelle Bolle di Papa Paolo II"[28].

La bolla papale del 19 agosto 1467 concede infatti l'indulgenza plenaria a chiunque, in articolo di morte, abbia allattato o provveduto alle spese di allattamento degli esposti dell'ospedale di Bergamo.

I gruppi di figure al centro del piano nobile dell'edificio illustrano una scena di carità pubblica: un uomo porge un pane a due bambini, mentre una donna gozzuta, arretrata rispetto ai primi, sostiene un neonato avvolgendolo nella sua veste. Assume un significato emblematico connesso alla destinazione assistenziale la presenza di alcune *Virtù Cardinali* tra gli archi, sotto il grande fregio: la *Giustizia,* la *Carità*, a mezzo busto e la *Fede* a mani giunte[29].

Nel 1957 il ritrovamento del ciclo degli affreschi sulla facciata ha sollevato grande interesse presso tutti gli organi d'informazione[30]. Di questo ciclo

---

[28] *Opere, leggi et privilegi dell'Hospidal grande di Bergamo, detto di San Marco*, Cosimo Ventura, Bergamo 1580, (rist. Francesco Traina 1874) p. 26, Archivio Ospedale di Bergamo; cfr. A. Roncalli, *Fontes Ambrosiani. Gli atti della visita Apostolica di San Carlo Borromeo a Bergamo (1575),* Firenze 1937, p. 245. Alle pitture allegoriche fa cenno anche Invernizzi, il quale erroneamente scrive ‹‹*come attestavano delle pitture di buona mano che si conservano per alcuni secoli sulla facciata dell'attuale convento di S. Grata*››; AA.VV., 1959, cit., p. 49.

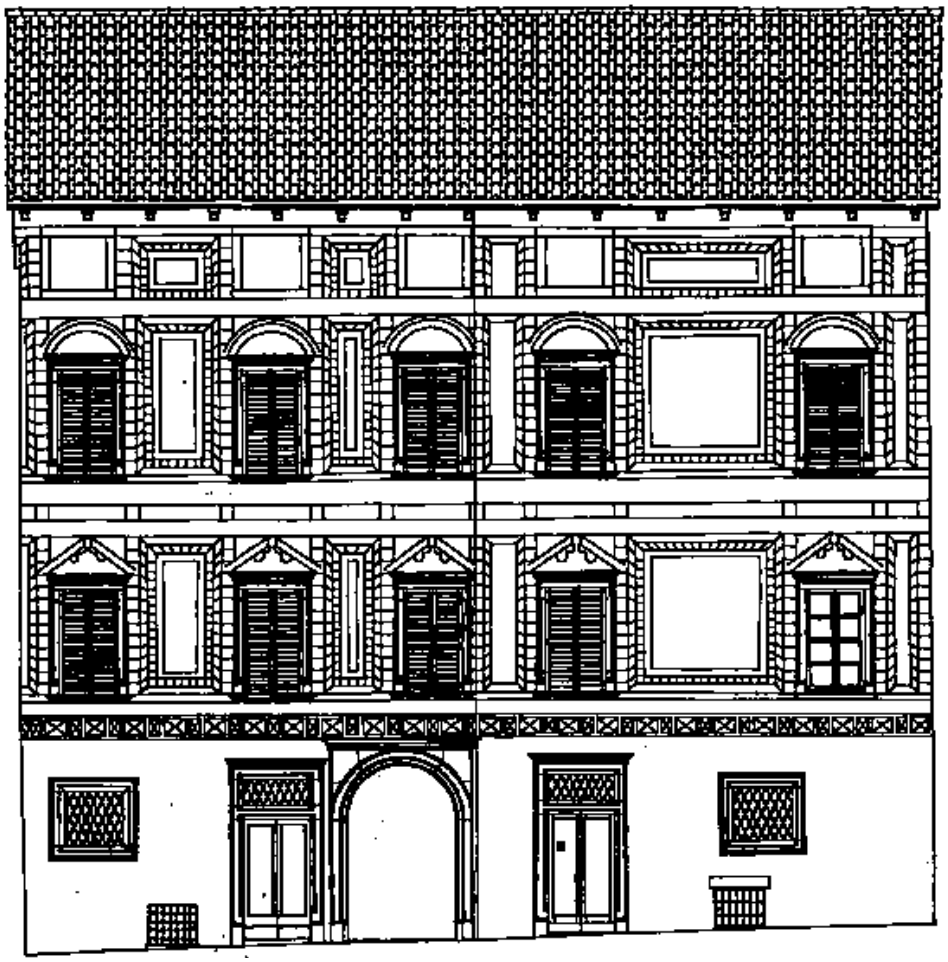
[29] Cfr. F. Mazzini, 1964 cit.

[30] Già nel 1900 Virginio Muzio segnala che in via Arena al n. 20 "*sotto l'intonaco moderno si vedono le tracce d'una brillante e caratteristica pittura del Rinascimento*" V. Muzio, *Vecchie case con facciate dipinte in Bergamo*, in "Arte italiana decorativa e industriale" 1900, 9, pp. 69-71. Nel 1952 Luigi Angelini nel capitolo dedicato alle facciate dipinte nel libro *Il volto di Bergamo nei secoli* segnala a sua volta la presenza di affreschi nella stessa casa; L. Angelini, 1951, cit.. Monsignor Andrea Spada nel 1954 per la prima volta tratta la storia della casa e a proposito della facciata scrive "*Pare che la facciata del n. 16 fosse stata affrescata nei secoli scorsi per ben due volte*"; A. Spada, 1954, cit., p. 6.

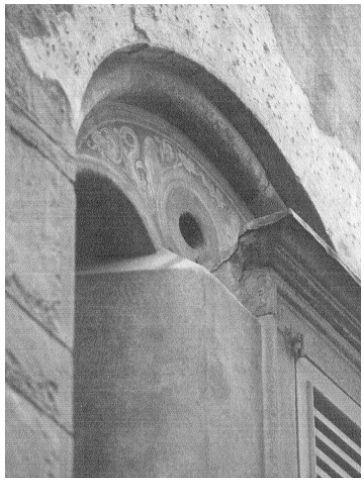
[31] O. Matthiesen, *Bramante in Bergamo alta*, in "Apollo", settembre 1963, p. 218; M.L. Ferrari, *L' ampio raggio degli affreschi di Bramante a Bergamo*, in "Paragone", 171, marzo 1964, pp. 3-12 (l'articolo è interamente riportato in un quotidiano locale: M.L. Ferrari, *Svelato a Bergamo il segreto di Bramante*, in il "Giornale di Bergamo", 26 marzo 1964, p. 3). Bruschi inserisce la decorazione ad affresco della casa di via Arena nel catalogo delle opere di incerta datazione: A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 743-744; A. Conti, *Le prospettive urbinati: tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie III, VI, IV, 1976, p. 216 nota. L' immagine della *Fede* con attribuzione a Bramante viene inserita nel *volume* A. Chastel, *La grande officina. Arte italiana. 1460-1500*, Milano 1979, p. 190. Stefania Macioce segnala la facciata dipinta per ben due volte: rispettivamente nelle due diverse fasi quattrocentesche di affrescatura, non sapendo di essere di fronte alla stessa facciata affrescata in due differenti momenti del Quattrocento in S. Macioce, *Facciate dipinte nell'Italia settentrionale* in G. Rotondi Terminiello - F. Simonetti (a cura di), *Facciate dipinte. Conservazione e restauro. Atti del Convegno di Studi*, (Genova 15-17 aprile 1982) Genova 1982; G. Mulazzani, 1994, cit., pp. 32-45.

Scena di pubblica carità, affresco. Bergamo, Casa Angelini, via Arena.

Affresco nella corsia «Pellegrinaio» - Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala.



Facciata della Cancelleria dell'Ospedale dopo la riconfigurazione manierista, ricostruzione grafica della decorazione affrescata (arch. Sandro Angelini 1980).



Finestra quattrocentesca con affreschi raffiguranti sirene - Bergamo, Casa Angelini, via Arena. (Foto Express, 1963).

pittorico la critica si è a lungo occupata[31], ma non ha mai approfondito il legame tra le scene di carità raffigurate in esso e l'importante destinazione assistenziale della casa. La notizia che la casa ospitò l'Ospedale Grande di Santa Maria e San Marco, porta nuova luce sulla committenza degli affreschi rinascimentali della facciata, in un primo tempo attribuiti al Bramante.

Riguardo agli affreschi non sono stati rintracciati finora documenti o citazioni in fonti anteriori al libro *Opere leggi e privilegi* del 1580, per cui non è possibile un'esatta datazione. In un primo momento essi vengono datati negli anni '70 del Quattrocento, mentre gli studi critici più recenti spostano la loro cronologia verso la fine del XV secolo.

Poiché la commissione degli affreschi spetta all'Ospedale Grande, essi non hanno solo un valore artistico e decorativo, ma anche una precisa funzione storica, perché simboleggiano la ragione d'essere dell'Ospedale Grande e della Misericordia[32]. Non si esclude infatti un eventuale coinvolgimento della Misericordia nella vicenda degli affreschi: la Congregazione infatti gestiva nella stessa casa anche un ricovero, e più volte i documenti attestano che vi si svolgevano i Consigli della Misericordia. Inoltre gli affreschi dell'Ospedale diventano apparato scenico della sontuosa processione per la festa di San Marco, a testimonianza dello stretto rapporto tra predicazione e pittura nel Rinascimento.

Poiché viene mantenuta la partitura distributiva medioevale, la facciata a tre piani presenta due differenti soluzioni di decorazione prospettico-architettonica. I due settori corrispondono alla casa torre e all'adiacente torre. Inoltre la disposizione delle finestre medioevali e l'esistenza di una decorazione precedente di Paxino da Villa, costituiscono due aspetti che condizionano la realizzazione dei nuovi affreschi.

Franco Mazzini esclude che Bramante sia l'autore della facciata, infatti tra la quadratura prospettico-architettonica e la figurazione vi è una frattura: la quadratura, come cornice sovrapposta, rimane estranea a una visione spaziale organica. Mazzini ipotizza piuttosto che l'opera possa essere riferibile a un pittore locale, soprattutto per la parte figurata. Mulazzani precisa l'ipotesi attributiva di Mazzini nella direzione dell'autore degli affreschi dipinti sulla facciata della casa del Vicario al Pozzo Bianco, ritenuti da sempre opera di Giacomo Scanardi D'Averara[33].

È possibile che gli autori della facciata dell'Ospedale fossero due diversi pittori: uno di cultura milanese, specializzato nella parte architettonica e

[32] B. Tellini Perina, *La percezione visiva di Bergamo e della sua gente nella pittura*, in AA.VV., *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima. L'Immagine della Bergamasca*, 2, 1995, cit., pp. 153-156; vedasi il ciclo di affreschi dipinto a casa Toloni, a Poggiridenti Sondrio intitolato Le *opere di misericordia* in AA.VV., *Il bene e il bello. I luoghi della cura. Cinquemila anni di storia,* Electa, Milano 2000, p. 137.

[33] Anche il contributo critico di Francesco Rossi non esclude il possibile "*intervento di uno dei molti frescanti attivi a Bergamo all' inizio del Cinquecento e dei quali non si conosce opera alcuna, come Jacopo Scanardi"*; F. Rossi, Scheda, in AA.VV. *La Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1991; *id.*, *Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostruzione di un patrimonio disperso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", vol. XLI, 1979, pp. 75-96.

l'altro un frescante locale di scene figurate. La presenza a Bergamo di un pittore architetto dalle peculiari qualità prospettico-architettoniche come Troso da Monza, suggerisce un possibile legame con gli affreschi di matrice bramantesca della facciata dell'Ospedale. Troso, che a fine Quattrocento realizza un modello per il Duomo di Bergamo[34], lavora insieme a Scanardi, come attesta l'atto del 1477[35].

Tra i molti edifici affrescati all'esterno con finte architetture e scene di vita cittadina, la decorazione della casa di via Arena si rivela tuttavia più vicina d'ogni altra allo spirito di Bramante[36]. L'attività pittorica di Bramante è registrata per la prima volta nel 1477 sulla facciata del palazzo del Podestà a Bergamo. L'influsso della sua presenza è inoltre evidente nel moltiplicarsi delle case dipinte. Le facciate delle case della contrada di Santa Grata erano anticamente dipinte come testimonia il porticato quattrocentesco della chiesa di Santa Grata. Un importante esempio coevo di facciata dipinta è quello della «*Casa Veneta*» in via Gombito. La facciata dell'ospedale costituisce una delle principali testimonianze di quella «*Bergamo picta*» permeata da una profonda sensibilità nei confronti del colore e della dimensione immaginaria dell'illusionismo prospettico. Il muro della torre, per eccellenza elemento di chiusura, diventa aereo nella trasfigurazione della finzione dipinta. Bergamo è una città introversa che si apre però negli affreschi delle facciate dipinte, nei portici dei cortili, nei giardini che si affacciano verso la pianura e in ultimo nelle altane sui tetti.

La cancelleria dell'Ospedale

Dopo il trasferimento dell'Ospedale Grande al complesso in Prato, le case conservano con continuità fino agli inizi del XIX secolo la destinazione di Cancelleria dell'Ospedale. Esse sono occupate, in parte dall'abitazione del notaio dell'ente, dall'archivio e della stanza dei Consigli, e in parte sono affittate. Il collocamento della Cancelleria in Città, anziché in Prato, è sempre stato considerato comodo ed utile[37]. La Cancelleria inoltre costituisce il palazzo di rappresentanza dell'ospedale di Santa Maria e San Marco che emer-

[34] G. Colmuto Zanella, *Gli edifici dedicati a S. Alessandro nella città di Bergamo*, in *Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi*, a cura di L. Pagani, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 1999, p.158.

[35] F.M. Tassi, 1793, cit. pp. 29-30.

[36] G. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500. Riferimenti e immagini della pittura lottesca*, in "La Rivista di Bergamo", n. 12-13 (gennaio-giugno 1998).

[37] *Libro Parti anno 1798 sino 1803*, 1798, Archivio Ospedale di Bergamo.

[38] L'ospedale ha in gestione la "*fiera di pietra*" costruita in muratura tra il 1734 e 1740 (G. Colmuto Zanella - V. Zanella, 1995, cit., p. 138). L' edificazione della nuova sede in muratura della Fiera è frutto del fiorente sviluppo dei commerci e della produzione della seta che si sviluppa sin dal Cinquecento. L' ospedale stesso fa costruire nel 1673 un portico per la seta. Alla fine del Settecento l'Ospedale possiede un patrimonio cospicuo per il tempo: un orto botanico, un laboratorio fisico-chimico, un gabinetto anatomo-patologico e una biblioteca, che ne fanno un centro di studio che contribuisce al progresso della scienze mediche.

ge come ente di grande potere economico e di grande rilevanza sociale[38].

La facciata quattrocentesca alla fine del XVI secolo viene riconfigurata: vengono aperte nuove finestre manieriste per esigenze di luminosità e per conferire un ordine rispondente ai gusti della nuova epoca. In occasione di questa riconfigurazione la casa viene sopralzata ed il ciclo decorativo rinascimentale, dopo circa un secolo d'esposizione alla pubblica vista, viene ricoperto da una nuova partitura pittorica a finti bugnati. Si tratta di una decorazione tipica di una tradizione pittorica bergamasca del periodo di transizione tra il tardo Rinascimento e il Barocco, con strutture a bugne e cappelli di finestre a timpani curvi e rettilinei. Le specchiature più ampie contenevano probabilmente scene figurate, andate perdute. Inedita è la ricostruzione della facciata eseguita dall'architetto Sandro Angelini sulla base dei rilievi.

Nella prima metà del XVII secolo la casa aveva già avuto un'altana, come testimoniato nel Libro delle Parti dell'Ospedale in data 18 gennaio 1612[39]. All'epoca era sorta una vivace polemica con le vicine monache di Santa Grata per la tutela della riservatezza della clausura, perché dall'altana si riusciva a vedere all'interno del monastero.

La scuola di musica

Nei locali della casa ha sede il primo liceo musicale della Lombardia, sorto come rifondazione della cappella musicale di Santa Maria Maggiore. Nell'aprile del 1803 la Congregazione di Carità propone di assegnare la casa, già affittata dal 1766 ai predicatori quaresimali, a Simone Mayr per le lezioni caritatevoli di musica[40].

La Scuola, che occupava in tutto due stanze a sud, si sposta nel Palazzo della Misericordia Maggiore solo nel 1858[41].

La casa Bonicelli

Nel 1876 la casa ritorna abitazione privata, allorchè viene acquistata dagli affittuari Domenico e Vincenzo Bonicelli. L'abate Vincenzo Bonicelli scienziato, fisico e storico, era una delle più interessanti figure di intellettuale della prima metà del XIX secolo. Nella casa è vissuto anche uno dei più noti progettisti bergamaschi del XIX secolo: l'ingegnere-architetto Ange-

[39] *Libro parti anno 1600 sino 1619*, 9 e 18 gennaio 1612, Archivio Ospedale di Bergamo.

[40] *Scartafascio delle parti,* 1803 aprile 22, Archivio MIA 1444, ff. 47, r., 47 v., 48 r.. È interessante notare che anche le quattro grandi scuole veneziane di musica erano insediate tutte presso istituzioni ospedaliere. Cfr. A. Meli, *Dove Gaetano Donizetti fu allievo di Simone Mayr*, in "L'Eco di Bergamo", 10 giugno 1963, p. 3. L'anno accademico andava da maggio a settembre, dato l'alto costo del riscaldamento.

[41] Cfr. "Notizie Patrie", 1858, p. 237 e pp. 240-41; *Ibid.,* 1860, p. 191.

lo Bonicelli, autore della facciata in marmo del Duomo di Bergamo.

Nel 1906 la famiglia Bonicelli commissiona una riforma della casa all'architetto Giovanni Barboglio, il quale è autore della riconfigurazione eclettica della facciata a sud. I dipinti liberty del soffitto di una delle stanze sono stati eseguiti nel 1904 dal pittore G. Guglielmini.

La casa Angelini

Nel 1960 la casa passa dai Bonicelli all'architetto Sandro Angelini, il quale diventa protagonista delle vicende più recenti dei restauri. Nel 1963 gli affreschi rinascimentali della facciata vengono asportati attraverso la tecnica dello strappo e collocati su dieci telai posizionati all'interno della casa, secondo le indicazioni della Sovrintendenza. Negli anni Sessanta la cosiddetta ‹‹scelta estrattista››[42] era sostenuta dalla giustificazione teorica di Cesare Brandi, secondo cui è importante mantenere integra l'immagine dell'opera, non tanto la sua struttura. In questi ultimi decenni il dibattito attorno alla salvaguardia delle pitture murali ha messo in evidenza l'imprescindibile necessità di una loro conservazione in luogo, per consentirne una corretta fruizione.

La casa ha suscitato una grande varietà di interessi e di problemi, da quelli archeologici ed artistici a quelli storici ed urbanistici. È stata l'occasione per affrontare problemi attualissimi come quello del restauro, della conservazione dei dipinti, del loro distacco, dell'allestimento museale degli affreschi.

[42] F. Mazzini, *Pitture murali in Galleria "Estrattisti" bergamaschi per Brera. Un catalogo per la questione degli affreschi*, in F. Autelli, *Pitture murali a Brera. La rimozione: storia e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo 1989, pp. 138-144.

FERNANDA CROTTI

ALBERO ENCICLOPEDICO E BELLE ARTI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 23 febbraio 2000

Ai lettori che si accingono alla consultazione dell'*Encyclopédie* e stanno per addentrarsi nella trama dei rinvii e dei riferimenti, d'Alembert rivolge lo strumento orientativo del *Discours préliminaire*, affinché le delucidazioni fornite, circa la struttura dell'opera e le sue modalità costitutive, impediscano eventuali smarrimenti nella vastità delle conoscenze accumulate e legittimino un'impresa che, per impiego di risorse intellettuali e per portata teorica, supera a tal punto i precedenti tentativi di composizione di una sintesi organica e moderna del sapere da presentarsi come una macchina da guerra capace di cambiare il modo comune di pensare. D'Alembert prende la parola in un momento cruciale, perché proprio al *Discours préliminaire* viene affidata la funzione non solo di illustrare lo sforzo collettivo dei collaboratori e il lavoro di organizzazione del materiale raccolto, ma soprattutto di definire le condizioni di possibilità dell'operazione conoscitiva che è alla base della realizzazione dell'*Encyclopédie* stessa. Infatti, prima ancora di prendere in esame l'articolazione del sapere nell'ordine enciclopedico, la sua traduzione nella successione alfabetica dei lemmi e nella rete dei rimandi, è necessario dimostrare la legittimità del principio gnoseologico che determina le conoscenze esposte nelle singole voci e che ne costituisce il piano generale. L'*Encyclopédie* diviene così il simbolo e il manifesto di un orizzonte di intelligibilità costruito esclusivamente dall'uomo, perché la correttezza delle strategie cognitive messe in atto non dipende più dalla corrispondenza tra le strutture della mente umana e l'ordine inscritto nel mondo dalla Provvidenza, ma dalla certezza empirica di un sapere definito dalla coerenza della concatenazione delle idee riflesse ed elaborato a partire da idee dirette fondate solo ed esclusivamente nell'immediatezza delle sensazioni.

Tuttavia, siccome non è possibile determinare con il ragionamento il rapporto che intercorre tra ciascuna sensazione e l'oggetto che ne è l'occasione, la mancanza di un fondamento ontologico rischia di inficiare proprio la possibilità stessa di una conoscenza interamente radicata nei sensi, dal momento che la scepsi dell'inchiesta gnoseologica rivela un nucleo problematico non risolvibile all'interno dell'esercizio critico della ragio-

[1] JEAN-BAPTISTE D'ALEMBERT, *Discours préliminaire*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* vol. I (1751), p. ij: "En effet, n'y ayant aucun rapport

ne[1]. L'impossibilità di spiegare, senza ricorrere ad una giustificazione metafisica, la corrispondenza tra la sensazione e l'oggetto che pare esserne la causa non ha però alcuna conseguenza né sulla modalità né sull'efficacia dell'attività conoscitiva, perché

> "il n'y a qu'une espece d'instinct, plus sûr que la raison même, qui puisse nous forcer à franchir un si grand intervalle, et cet instinct est si vif en nous que quand on supposeroit pour un moment qu'il subsistât, pendant que les objets estérieurs seroient anéantis, ces mêmes objets réproduits tout-à-coup ne pourroient augmenter sa force"[2].

A fondamento della conoscenza, dunque, non vi sono più gli universali razionali di Cartesio, ma la concretezza del dato di fatto e la forza di un fondamentale assioma pragmatico, perché, sulla scorta della lezione empirista di Locke, si riconosce che, persino nel caso in cui gli oggetti esterni dovessero venire meno, noi non saremmo in grado di accorgercene, visto che continueremmo a provare le stesse sensazioni e a pensare che queste abbiano effettivamente fuori di noi la causa che noi supponiamo. Inoltre, non importa sapere quale sia la ragione ultima di questo stato di cose, perché la conoscenza di un eventuale principio metafisico non aggiungerebbe né toglierebbe nulla alla constatazione empirica, che identifica nella percezione sensoriale l'unica fonte delle nostre conoscenze. Rinunciare alla certezza a priori del fondamento ontologico, infatti, non significa precludersi ogni possibilità di conoscenza, condannandosi alla paralisi intellettuale del pirronismo o al silenzio dell'*epoché* scettica, quanto piuttosto operare all'interno dei limiti e delle potenzialità euristiche inaugurate da una pratica conoscitiva che si sforza di tracciare un percorso nel labirinto dell'universo, individuando isole di significato che, per quanto parziali e provvisorie, consentono di definire nel coacervo dei fenomeni uno spazio di intelligibilità il cui confine venga spostato sempre un po' più in là grazie al lavoro delle generazioni future[3].

È perciò impossibile risalire dalla discontinuità e dall'opacità dei fenomeni ad un insieme di conoscenze coeso senza porre a fondamento dell'impresa enciclopedica le facoltà cognitive del soggetto, perché, come Diderot dichiarerà in maniera esplicita proprio alla voce *Encyclopédie*,

entre chaque sensation et l'objet qui l'occasionne, ou du moins auquel nous la rapportons, il ne paroit pas qu'on puisse trouver par le raisonnement de passage possible par l'une à l'autre". In questa e nelle altre citazioni le date di pubblicazione si riferiscono alla prima edizione (Paris-Neuchâtel, 1751-65), mentre le pagine e l'indicazione a, b (colonna di sinistra o di destra) si riferiscono all'edizione effettivamente consultata, cioè quella di Livorno, 1770-78.

[2] J.B. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. ij.

[3] *Ibidem*, vij: "On pourroit comparer l'Univers à certains ouvrages d'une obscurité sublime, dont les Auteurs en s'abaissant quelques fois à la portée de celui qui les lit, cherchent à lui persuader qu'il entend tout à-peu-près. Heureux donc si nous nous engageons dans ce labyrinthe, de ne point quitter la véritable route; autrement les éclairs destinés à nous y conduire, ne serviroient souvent qu'à nous en écarter davantage" e *ibidem* p. xjv: "l'Univers n'est qu'une vaste Océan, sur la surface duquel nous appercevons quelques îles plus ou moins grandes, dont la liaison avec le continent nous est cachée".

> "Si l'on bannit l'homme ou l'être pensant et contemplateur de dessus la surface de la terre; ce spectacle pathétique et sublime de la nature n'est plus qu'une scene triste et muette. L'univers se taît, le silence et la nuit s'emparent"[4].

Di conseguenza, se senza l'uomo l'universo perde significato, allora, solo assumendo l'uomo come termine unico dal quale partire e al quale far capo è possibile delineare nell'ammasso delle nozioni accumulate delle direzioni di ricerca coerenti e metaforicamente paragonabili ai percorsi tracciati sulla superficie ordinata di un mappamondo[5] o alle articolate diramazioni di un albero, il cui tronco si radica proprio nelle tre facoltà con cui opera l'intelletto umano: la memoria, la ragione e l'immaginazione. Questo modello gnoseologico, visualizzato nel *Système figuré des connoissances humaines*[6] posto al termine del *Discours préliminaire*, è così coerente non perché eternamente vero, ma perché faticosamente costruito attraverso le uniche strategie cognitive che possono essere attuate nei confronti dei differenti oggetti percepiti, cioè

> "L'Histoire, que se rapporte à la memoire; la philosophie qui est le fruit de la raison; et les Beaux-arts, que l'imagination fait naître"[7].

Il rifiuto della certezza a priori del fondamento ontologico rende infatti inaccettabile qualsiasi conoscenza prodotta al di fuori della generalizzazione empirica del dato, ma nell'unità di questo assioma pragmatico è possibile individuare tre diverse modalità con le quali la nostra anima opera sugli oggetti dei propri pensieri, poiché la memoria colleziona in maniera meccanica le conoscenze dirette, al contrario della ragione e dell'immaginazione che costituiscono due modalità differenti della riflessione, visto che la prima avvicina e connette fra loro le nozioni dirette, mentre la seconda imita la natura, creando esseri simili a quelli che costituiscono l'oggetto delle nostre idee dirette. Quindi, sebbene nell'*Encyclopédie* manchi la voce *Esthétique*, quando questa comparirà nel *Supplément*, sarà quasi una sorta di materializzazione lessicale di un bisogno già ampiamente presente nel testo, perché, se l'immaginazione costituisce proprio una delle tre procedure cognitive messe in atto dal soggetto per costruire il proprio mondo e la sua interpretazione, allora l'intima necessità di spiegare in

---

[4] Denis Diderot, *Encyclopédie*, cit., vol. V (1755), p. 596 *b*.

[5] J.B. D'alembert, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), pp. xiij-xjv: "C'est [l'enciclopedia] une espece de Mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre, chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitans ou des voyageurs, et ne sauroient être connus que dans des cartes particulieres et fort detaillées, ces cartes particulieres seront les différens articles de l'Encyclopédie, et l'arbre ou système figuré en sera le Mappemonde".

[6] L'albero enciclopedico o sistema figurato delle conoscenze umane è riprodotto alla fine di questo articolo.

[7] J.B. D'alembert, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. xxx.

termini filosofici ciò che è prodotto dal genio e colto dalla raffinatezza del gusto è non solo innegabilmente operante già nel *Discours préliminaire*, ma è anche il sintomo di una profonda trasformazione nella concezione di alcune arti che, legandosi strettamente al bello, non sono più riconducibili unicamente ai dettami della retorica, ma si configurano come peculiare ambito dell'inchiesta filosofica.

L'*Encyclopédie* che, con i suoi diciassette volumi di testo e gli undici di *plaches*, non solo si erge a emblema del movimento illuminista, ma è anche il sensibile sismografo che ne registra la complessità e le contraddizioni, testimonia perciò il fermento culturale di un'epoca in cui tutto diviene oggetto di discussione e viene riletto in funzione dell'esperienza del soggetto, inaugurando differenti punti di vista e rivoluzionarie prospettive euristiche, tra le quali si configura come nuova disciplina filosofica proprio l'estetica. La riflessione sul bello, pur non avendo ancora un nome ufficiale, è in un certo senso *in nuce* fin dal *Discours préliminaire* e dal *Système figuré des connoissances humaines*, perché, sebbene il dogmatismo dei canoni accademici cominci ad essere contestato e il nesso arte-bellezza venga sempre più avvertito come problema specifico, tuttavia l'intuizione del nuovo convive con la conservazione del vecchio e il principio gnoseologico con il quale si apre l'*Encyclopédie*, anziché superarli, si intreccia con i secolari pregiudizi di antiche gerarchie intellettuali, la stanchezza di vuote formule retoriche e le composite teorie dei primi *esthéticiens*. Pertanto, quando d'Alembert identifica le *Beaux-Arts* come insieme specifico in funzione del principio di imitazione, spiegando che il piacere prodotto, poiché è meno forte della gioia suscitata in noi da un oggetto realmente piacevole ed è anche estraneo al dolore causato da oggetti effettivamente spiacevoli, essendo il piacere dell'imitazione indipendente dalla reale natura dell'oggetto, non fa altro che combinare il sistema delle belle arti formulato da Batteux in *Les beaux arts réduits à un même principe* con la teoria del piacere puro esposta da Du Bos nelle *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*[8]. Nel contesto dell'*Encyclopédie*, però, le riflessioni di quegli amatori e conoscitori che hanno scritto sulle belle arti, per prendere posizione nella *Querelle des anciens et des modernes*, per cercare di chiarire la natura del bello o semplicemente per il puro piacere della discussione, non solo acquistano una ben diversa valenza euristica, ma divengono anche una vera e propria urgenza critica che, lasciata irrisolta, rischia di dimostrare inefficace proprio la capacità esplicativa del principio gnoseologico assunto a fondamento non solo della realizzazione del progetto enciclopedico, ma anche di ogni possibile forma di sapere costruita dal soggetto.

In particolare, potendo convenire con Kristeller che

> "l'*Encyclopédie*, e specialmente la sua famosa introduzione, ha codificato il sistema delle belle arti al di là della concezione di Batteux e grazie alla sua

[8] Charles Batteux, *Les beaux arts rédiuts à un même principe*, Parigi 1746. Jean Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Parigi 1719.

> autorità e al suo prestigio gli ha dato la più ampia diffusione possibile in tutta Europa"[9],

le semplici analogie e differenze rivelate dal confronto tra le belle arti elencate nel *Système figuré des connoissances humaines* e quelle comprese da Batteux nel suo sistema e lo squilibrio tra il poco spazio dedicato all'immaginazione nell'albero del sapere e l'articolazione minuziosa degli altri rami della conoscenza mettono bene in evidenza non solo la specificità assunta dal problema estetico nel contesto enciclopedico, ma anche tutta la difficoltà di colmare le lacune lasciate irrisolte negli studi dei predecessori e di definire, all'interno del linguaggio critico del classicismo e degli insegnamenti delle *Poetiche*, un settore della conoscenza che non si limiti più alla discussione erudita o al precettismo della retorica, ma si apra all'inchiesta filosofica di uno spirito sistematico che, consapevole della provvisorietà delle proprie conquiste, scopre all'interno di questo confine la ricchezza di una tensione conoscitiva capace di individuare aree di senso nel labirinto fenomenico. Batteux, infatti, distingue le belle arti dalle arti meccaniche, perché queste hanno come fine il piacere e non l'utilità, tra queste annovera la poesia, alla quale dedica lo spazio più ampio della sua argomentazione, la pittura, la scultura, la musica e la danza, mentre considera l'eloquenza e l'architettura, che associano il piacere all'utilità, intermedie tra le belle arti e le arti meccaniche. Nel *Système figuré des connoissances humaines*, invece, viene confermata la gerarchia che pone la poesia a modello delle altre arti, ma l'architettura, essendo la maschera abbellita di uno dei nostri più stringenti bisogni, viene nobilitata e posta tra le *beaux arts*, mentre la danza e l'eloquenza scompaiono, perché la prima viene assorbita dalla musica e dall'*Opéra* e la seconda, pur rivolgendosi direttamente al sentimento, viene posta nel *Discours préliminaire* tra le forme della comunicazione, cioè tra i prodotti dell'*Art de Communiquer* strettamente dipendenti dalla ragione[10].

Queste divergenze, però, aprono più interrogativi di quanti non ne risolvano e, anche se d'Alembert, a proposito dei dubbi sollevati dalla distinzione tra la speculazione delle scienze e la pratica delle arti, riconosce

> "Qu'on s'épargnoit de questions et de peines, si on déterminoit enfin la signification des mots d'une maniere nette et précise"[11],

in realtà proprio alcuni dei concetti chiave da egli impiegati nella definizione

[9] P.O. KRISTELLER, *Il sistema moderno delle arti*, in *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 281.

[10] Nel *Système figuré des connoissances humaines* compare tra le belle arti anche l'incisione, ma questa può essere trascurata in quanto, essendo considerata dal punto di vista del disegno e non delle operazioni pratiche relative alla realizzazione del *cliché*, non costituisce un elemento di novità rispetto a Batteux, ma è la semplice esplicitazione di una delle due componenti costitutive dell'arte della pittura ovvero il disegno generalmente contrapposto al colore.

[11] J.B. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. xj.

delle belle arti, anziché avere un significato univoco, sono molto spesso formule retoriche troppo scontate per apparire soddisfacenti e realmente esaustive. Così, il genio che crea si contrappone al gusto che giudica, il poeta che compone e abbellisce opera in maniera opposta al geometra che smembra e analizza[12], l'immediatezza della percezione è opposta alla lentezza dell'indagine razionale compiuta sui fenomeni e i prodotti dell'imitazione della bella natura, ammirati come modelli imperituri, contrastano con il progressivo perfezionamento delle conoscenze scientifiche. Perciò, quando d'Alembert tenta di fornire una definizione delle belle arti affermando che

> "Parmi les Arts libéraux qu'on à réduit à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature, ont été appellés beaux Arts, parce qu'il ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les dintingue des Arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la Grammaire, la Logique et la Morale. Ces derniers ont des regles fixes et arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre; au lieu que la pratique des beaux Arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guere ses lois que du génie; les regles qui on a écrites sur ces Arts ne sont proprement que la partie méchanique; elles produisent à-peu-près l'effet du Télescope, elles n'aident que ceux qui voyent"[13],

la sua spiegazione, anziché risolvere i dubbi, condensa nella sua apparente linearità tutti i problemi impliciti nella facile contrapposizione delle formule appena elencate, perché nel *Discours préliminaire* non solo manca una chiara definizione di concetti come arte, bello, genio, gusto, bella natura, ma anche l'uso che ne viene fatto non sempre convince e spesso produce vistose contraddizioni. Ad esempio, come è possibile in un'opera come l'*Encyclopédie* che, fin dal *Prospectus* scritto da Diderot nel 1750, rivendica l'originalità e la novità di una sintesi del sapere capace di rivalutare le arti meccaniche, contrapporre l'utilità al piacere e gli aspetti pratico-operativi delle *Beaux Arts* alla loro componente prettamente intellettuale? Inoltre, se l'*Encyclopédie* costituisce un circolo delle conoscenze, come indica l'etimologia stessa della parola, la problematicità di un'interpretazione univoca di ciò che pertiene all'immaginazione non rischia, spezzando un fondamentale anello della catena del sapere, di provocare il crollo dell'intero sistema figurato delle conoscenze umane? E ancora, se la conoscenza è esclusivamente radicata nei sensi e l'orizzonte di significato costruito dal soggetto non può che essere provvisorio e parziale, come è possibile che la bellezza di alcune opere d'arte, in particolare quelle degli antichi, sia so-

[12] J.B. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. xv: "L'imagination dans un Géometre qui crée, n'agit pas moins dans un Poëte qu'invente. Il est vrai qu'ils opérent différement sur leur objet; le premier le dépouille et l'analyse, le second le compose et l'embellit. Il est encore vrai que cette maniere différente d'opérér n'appartient qu'à différentes sortes d'esprits, et c'est pour cela que les talens du grand Géometre et du grand Poëte ne se trouveront peut-être jamais ensemble".

[13] *Ibid.*, p. xij.

stanzialmente eterna?

Certamente non si può pretendere di trovare le risposte a questi interrogativi nel testo scritto da d'Alembert, ma il semplice fatto che simili quesiti possano anche solo essere posti nel *Discours préliminaire* è la spia di una tensione critica che piega e forza dall'interno il vecchio linguaggio delle discussioni accademiche e, sebbene non sempre riesca ad inaugurare nuove prospettive euristiche, è comunque sempre indicativa del tentativo di ridefinire il bello all'interno dell'ambito problematico individuato dall'adozione del principio gnoseologico posto a fondamento dell'*Encyclopédie*. La celebre introduzione di d'Alembert, essendo una guida alla consultazione con un chiaro intento metodologico, non risolve i problemi, ma semplicemente li imposta o meglio li rivela come tali, suggerendo sia nelle dichiarazioni che nei silenzi, delle possibili linee di percorso. Pertanto, per cercare delle risposte agli interrogativi sollevati, si possono consultare quelle voci che si occupano delle singole arti oppure quegli articoli che, come *Art*, *Beau*, *Génie*, *Goût*, *Imitation*, *Belle Nature*, affrontano direttamente alcune delle principali questioni estetiche dibattute nel Settecento e, a partire dalle indicazioni fornite da queste voci, seguire la trama dei rinvii espliciti e impliciti, delineando degli itinerari di ricerca che, nella pluralità delle voci dei diversi collaboratori e nel differente impegno teorico di ciascuno, rendano evidente quella situazione di fermento intellettuale, di convivenza fra conservazione e innovazione, che caratterizza il contesto culturale in cui l'estetica nasce. Tuttavia, nonostante queste indagini individuino, fra le carte particolari che compongono il mappamondo enciclopedico, la specifica carta delle voci estetiche, i singoli articoli, pur affrontando in dettaglio le questioni aperte dal *Discours préliminaire*, non fanno altro che confermare l'imprescindibile valore orientativo di questo testo.

Infatti,

> "On peut en général donner le nom d'Art à tout systême de connoissances qu'il est possible de réduire à des regles positives, invariables et indépendantes du caprice ou de l'opinion"[14],

ma, poiché, nonostante le spiegazioni fornite di volta in volta,

> "Les limites qui distinguent l'arbitraire du vraie ne sont pas encore bien fixées, et laissent quelques espace libre à l'opinion"[15],

ciascuna risposta, in quanto solo provvisoriamente esaustiva, non fa altro che ribadire il fascio di tensioni e la complessa fluidità che caratterizzano la riflessione estetica settecentesca.

Il testo di d'Alembert si dimostra perciò un fondamentale discorso sul metodo e, come tale, non può che mettere in discussione ogni verità preco-

[14] J.B. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. xj.
[15] *Ibid.*, p. x.

stituita, individuando gli essenziali nuclei teoretici che giustificano la possibilità stessa della conoscenza in generale e verificando in ciascun settore conoscitivo la tenuta del principio gnoseologico assunto. Questo metodo, applicato alle belle arti parrebbe però individuare un luogo problematico non risolvibile all'interno del proprio orizzonte euristico, perché in quest'ambito conoscitivo l'oggetto di indagine non è inquadrabile con i mezzi e le strategie cognitive generalmente messe in atto nello studio della natura, dal momento che lo spirito sistematico, così efficace nell'indagine del mondo fisico, impiegato nello studio delle belle arti rischia di snaturare a tal punto l'oggetto preso in esame da spingere d'Alembert ad ammettere

> "On abuse des meilleures choses. Cet esprit philosophique, si à la mode aujourd'hui, qui veut tout voir et ne rien supposer, s'est répandu jusque dans les Belles-Lettre; on prétend même qu'il est nuisible à leur progrés, et il est difficile de se le dissimuler. Notre siecle, porté à la combination et à l'analyse, semble vouloir introduire les discussions froides et didactiques dans les choses de sentiment. Ce n'est que les passions et le goût n'ayent pas une logique qui leur appartient; mais cette Logique a des principes tout differéns de ceux de la Logique ordinaire: ce sons des principes qu'il faut démêler en nous, et c'est, il faut l'avouer, dequoi une Philosophie commune est peu capable"[16].

La peculiarità delle belle arti sembrerebbe così destrutturare la capacità esplicativa di quella procedura gnoseologica che non solo ha determinato le straordinarie conquiste scientifiche, vanto della superiorità dei moderni sugli antichi, ma che, con il rifiuto del dogma delle idee innate, diviene anche l'unica possibilità data all'uomo per sviluppare una qualche forma di conoscenza. Questa potenziale anarchia delle belle arti è tuttavia solo apparente, perché la logica fuori dall'ordinario di cui parla d'Alembert funziona come una sorta di razionalità altra solo dal punto di vista dalle modalità con le quali un'opera d'arte suscita in noi il particolare sentimento di piacere prodotto dall'imitazione della bella natura, perché, dal punto di vista della logica conoscitiva, e dunque del principio gnoseologico, non vi è in realtà nessuna eccezionalità, quanto piuttosto una sostanziale conferma. Infatti, la singolare circostanza in cui si compie l'indagine sul bello, ovvero la coincidenza del soggetto percipiente con l'oggetto preso in esame, non inficia la legittimità di una conoscenza esclusivamente radicata nei sensi, ma mette in evidenza quanto l'indagine sulla sensazione, cioè sul principio conoscitivo stesso, sia difficile e rischi talvolta di sostituire alla tensione critica di uno sforzo demiurgico l'arida tassonomia di una conoscenza ad ogni costo, dimenticando la parzialità e provvisorietà dello stesso progetto enciclopedico e confondendo la razionalità del discorso e il rigore del metodo con un'indimostrabile razionalità della cosa.

L'ordine definito all'interno della confusione fenomenica, quindi, non viene letto a priori nella mente di Dio, ma è ricostruito a posteriori attraver-

[16] J.B. D'ALEMBERT, *Discours préliminaire* … cit., vol. I (1751), p. xxjx.

so la catena delle idee riflesse che il soggetto elabora a partire dall'immediatezza della sensazione, perché la coerenza non è posta nell'oggetto di indagine, ma nell'operazione conoscitiva attuata dal soggetto, dal momento che, sebbene guardato da un punto di vista superiore l'universo possa sembrare un'unità ordinata e coesa, l'unica possibilità per dare un senso al coacervo dei fenomeni, senza ricorrere alle spiegazioni metafisiche di un sistema escludente ogni arbitrio, consiste nel porre al centro lo sforzo conoscitivo dell'uomo, perché, solo all'interno dei limiti e delle potenzialità della costituzione psicofisica del soggetto, si può elaborare un discorso che, pur continuando ad essere razionale, rinunci a fondare la razionalità della cosa. L'efficacia del principio gnoseologico posto a fondamento dell'*Encylopédie* si manifesta così non tanto nelle conquiste effettivamente raggiunte, ma nella possibilità stessa di impostare correttamente gli interrogativi, ampliando poco per volta un orizzonte di intelligibilità faticosamente costruito ed eventualmente sospendendo il giudizio, per ritornare sui propri passi e trovare altre vie per spiegare ciò che si avverte come problema, ma non si riesce ancora a risolvere. Le belle arti si configurano perciò come rompicapo solo se, anziché rispettarne la natura, l'indagine critica ne confonde la logica specifica con il modello di razionalità definito dalle scienze fisico-matematiche, perché, se si riduce la complessità del sentimento alla rigidità di un albero del sapere che da strumento orientativo diviene sistema totalizzante, allora il senso del limite viene sottovalutato e, anziché indurre alla cautela, produce un insieme di contrapposizioni che frantumano l'unità della sfera conoscitiva nella facile antitesi tra analisi e sintesi, tra geometra e poeta. Viceversa il riconoscimento della specificità dell'oggetto studiato permette non solo di cogliere tutta la portata euristica del principio gnoseologico adottato, ma di metterne in luce l'efficacia proprio quando il senso del limite agisce più in profondità, rivelando nella problematicità della definizione delle belle arti tutta la resistenza della concretezza scabra del fenomeno allo sforzo esplicativo del soggetto. Infatti la momentanea sospensione del giudizio non è motivo di frustrazione, ma costituisce l'essenza stessa dell'esistenza dell'uomo, poiché il soggetto si realizza proprio nella tensione conoscitiva che sposta il confine del sapere sempre un po' più vicino all'asintoto e, del resto, non potrebbe essere altrimenti, perché, se l'uomo rinunciasse a costruire il senso dell'universo, per quanto problematico e contraddittorio questo possa essere, non solo l'universo diventerebbe la scena triste e muta descritta da Diderot, ma, divenendo priva di scopo, la vita stessa dell'uomo perderebbe il proprio valore.

La difficoltà di una definizione univoca del bello, quindi, evidenziando i rischi connessi all'esasperazione del metodo di indagine, conferma anziché inficiare la valenza euristica dell'unica modalità conoscitiva attuabile dal soggetto e le belle arti, mostrando l'intima unità di ragione e sentimento, mettono bene in luce la ricchezza e la complessità di un processo conoscitivo inscritto esclusivamente nella totalità fisica e psichica dell'uomo e denunciano l'aspirazione implicita all'abuso dell'*esprit philosophique* che, riducendo la qualità alla quantità, intellettualizza l'esperienza conoscitiva a

tal punto da assumere la ragione a nuovo dogma, confondendo isole di significato provvisorie e parziali con un'improbabile interpretazione complessiva dell'universo. Se si assume correttamente la prospettiva gnoseologica posta a fondamento dell'*Encyclopédie*, la bellezza in generale non è altro che una delle forme dell'esperienza conoscitiva del soggetto e la specifica bellezza delle opere d'arte diviene il peculiare oggetto di ricerca di una delle tre facoltà conoscitive della mente umana, l'immaginazione, che opera non semplicemente copiando la natura, ma imitandola, ovvero selezionando e componendo nella molteplicità dei fenomeni un'area di significato che, in quest'ambito del sapere, prende il nome di bella natura.

Questo punto di vista, scorto fin dal *Discours péliminaire* fra dichiarazioni affrettate e facili conformismi, è peraltro confermato proprio dall'articolo programmatico che Diderot dedica esclusivamente alla discussione filosofica sul bello, perché, pur mantenendo il linguaggio del classicismo, il principio gnoseologico posto a fondamento dell'argomentazione è decisamente quell'assioma pragmatico con cui si apre l'*Encyclopédie*, in quanto, come l'universo acquista significato solo attraverso lo sguardo del soggetto, pur non essendoci nulla che garantisca a priori la corrispondenza tra l'in sé e l'altro da sé, così la facciata del Louvre è bella solo per un individuo con le stesse facoltà percettive dell'uomo, perché, non essendo la bellezza una proprietà intrinseca della cosa, per soggetti diversamente conformati, la stessa opera potrebbe non essere bella oppure essere addirittura brutta. Perciò, anche se si volesse mettere in discussione la teoria di Diderot, secondo la quale il bello è un'operazione dell'intelletto che consiste nella percezione di rapporti, l'assunto di questa concezione estetica rimarrebbe gnoseologicamente innegabile, perché, in qualsiasi modo si voglia definire la bellezza, questa non può che essere un'idea sperimentale come tutte le altre, visto che, al di là della sensazione e della sua elaborazione teorica, non vi può essere alcuna conoscenza. Inoltre, per Diderot, il bello coincide con la percezione dei rapporti di ordine, proporzione e simmetria, ovvero di quei valori armonici sintetizzabili nel principio di unità nella varietà che costituisce l'essenza stessa dell'estetica classicista, ma questa stessa nozione di rapporti, più che confermare il gusto dei contemporanei, esplicita il fondamentale portato gnoseologico insito in questo antico precetto retorico, perché anche nella percezione del bello il soggetto attua quelle strategie cognitive che gli consentono di individuare gli strumenti per soddisfare i propri bisogni, fra i quali, appunto, non ci sono solo le necessità legate alla sopravvivenza, ma anche il piacere prodotto da un'opera d'arte.

La riflessione filosofica sul bello conferma così in maniera problematica, ma proprio per questo ancor più significativa, l'unicità del nostro modo di percepire e di conoscere, perché, nonostante le diverse sfumature nella sensibilità e nella capacità di cogliere connessioni e legami, alle quali si sovrappongono gli usi, i costumi e la cultura del singolo e della nazione, tuttavia, la struttura psicofisica del soggetto percipiente è identica in tutta la specie e di conseguenza

> "Il n'y a peut être pas deux hommes sur toute la terre, qui apperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent beau au même degré; mais s'il y en avoit un seul qui ne fût affecté de rapports dans aucun genre, ce seroit un stupide parfait; et s'il y étoit un insensible seulement dans quelques genres ce phénomene décéleroit en lui un défaut d'economie animale, et nous serions toûjors éloingés du scepticisme, par la condition générale du reste de l'espece"[17].

Infatti, è la stessa struttura della nostra macchina del sentire e del pensare che determina la nostra percezione e la nostra conoscenza del mondo e, pertanto, come viene affermato da Montesquieu alla voce *Goût*, la differenza dei giudizi di gusto, che distinguono tutto ciò che è bello da ciò che non lo è, non rende arbitraria né la bellezza né il principio conoscitivo ad essa sotteso, perché, nonostante il nostro modo di essere sia effettivamente arbitrario, dal momento che avremmo potuto essere fatti in maniera ben diversa da quella che ci è propria, tuttavia, solo se la nostra costituzione psicofisica fosse diversa, anche tutte le leggi che sono state stabilite in base ad essa sarebbero diverse e, dunque, avremmo un'altra poesia così come un'altra conoscenza del mondo, perché differente sarebbe la nostra percezione dei fenomeni[18]. Perciò, proprio come nel *Discours préliminaire*, è ancora una volta la constatazione di un dato di fatto che mette a tacere le pretese dello scetticismo, perché per costruire un qualche orizzonte di senso non è importante capire per quale ragione il nostro essere fisico e psichico sia determinato in un modo piuttosto che in un altro, ma è decisivo prendere atto del meccanismo di funzionamento di questo stesso sistema, che informa di sé la nostra percezione dei fenomeni e quindi la nostra conoscenza del mondo.

La discussione sul gusto, del resto, permette proprio a d'Alembert di ritornare al nucleo problematico individuato nel *Discours préliminaire* e precisare, a distanza di alcuni anni, quegli stessi aspetti che, nella schematicità connessa all'esposizione della complessità del progetto enciclopedico, erano rimasti necessariamente impliciti. La contestazione dell'abuso dell'*esprit philosophique* mette in evidenza che il piacere suscitato da un'opera d'arte coinvolge il soggetto nella sua totalità, perché la percezione del bello, passando attraverso i sensi ed arrivando all'intelletto, non può essere ridotta all'una o all'altra delle sue componenti, a meno che non la si voglia snaturare riducendone la complessità alla rigidità di una formula che sostituisce

[17] D. Diderot, *Beau* … cit., vol. II (1752), p. 172 *a*.

[18] Charles Louis De Secondat De Montesquieu, *Goût* …cit., vol. VII (1756), p. 747 *b*: "Notre maniere d'être est entierement arbitraire, nous pouvions avoir été faits comme nous sommes ou autrement; mais si nous avions été faits autrement, nous aurions senti autrement; un organe de plus ou des moins dans notre machine, auroit fait une autre éloquence, une autre poésie; une contexture differente des mêmes organes auroit fait encore une autre poésie […] Enfin toutes les lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon, serait différentes si notre machine n'étoit pas de cette façon".

al calore del sentimento la freddezza del calcolo. Quindi, meglio di ogni altro settore di ricerca, le *beaux arts* demistificano la tentazione di confondere il rigore del metodo di indagine con le qualità specifiche dell'oggetto indagato, trasformando il paradigma epistemologico delle scienze fisico-matematiche in una sorta di imperativo categorico che, anziché studiare i fenomeni, li modella in funzione dei propri parametri. La riflessione più specificatamente estetica della voce *Goût* denuncia la scorrettezza di ogni facile contrapposizione e risolve il frettoloso contrasto che nel *Discours préliminaire* poneva in antitesi l'analisi conoscitiva del geometra con la sintesi analitica del poeta, poiché il genio, che produce ciò che la squisitezza del gusto giudica, non è una forma di razionalità altra, dono esclusivo dei poeti, ma è la capacità di cogliere immediatamente un grandissimo numero di connessioni e la sua eccezionalità sta solo nel vedere prima ciò che gli altri uomini impiegano anni e secoli a scorgere e non certo in una deviazione all'interno del processo conoscitivo, che rimane necessariamente uno solo.

> "La raison donne donc au génie qui crée une liberté entiere; elle lui permet de s'épuiser jusqu'à ce qu'il ait besoin de repos, comme ces coursiers fougueux dont on ne vient à bout qu'en le fatiguant. Alors elle revient sévérement sur les productions du génie; elle conserve ce qui est l'effet du véritable enthousiasme, elle proscrit ce qui est l'ouvrage de la fougue, et c'est ainsi qu'elle fait éclore les chefs-d'oeuvre"[19].

Infatti, sia il poeta che il filosofo[20] si lasciano trascinare inizialmente dal piacere vivo dell'impressione e dall'entusiasmo del genio che crea, per poi ritornare sulla prima intuizione e sottoporla al vaglio critico dell'analisi e al giudizio del gusto, perché "L'impression est le juge naturel du premier moment, la discussion l'est du second"[21].

La riflessione sull'abuso dello spirito sistematico nello studio delle belle lettere verifica, perciò, l'unità e l'efficacia del principio gnoseologico che pone solo ed esclusivamente nei sensi la fonte di ogni possibile conoscenza, ma la discussione sul bello e le arti ad esso connesse conferma, se possibile ad un livello ancor più profondo, la portata euristica di quella radicale mossa antimentafisica che pone l'uomo al centro della costruzione enciclopedica, definendo nello sforzo conoscitivo del soggetto il significato dell'universo,

[19] J.B. D'ALEMBERT, *Goût* … cit., vol. VII (1759), p. 754 *a-b*.

[20] *Ibid.*, p. 754 *b*: "Quel écrivain, s'il n'est pas entiérement dépourvu de talent et de Goût, n'a pas remarqué que dans le chaleur de la composition une partie de son esprit reste en quelque maniere à l'ecart pour observer ce qui compose et pour lui laisser un libre cours, et qu'elle marque d'avance ce qui doit être effacé? Le vrai philosophe se conduit à-peu-près de la même maniere pour juger et pour composer; il s'abandonne d'abord au plaisir vif et rapide de l'impression; mais persuadé que les vraies beautés gagnent toûjours à l'examen, il revient bien-tôt sur ses pas, il remenote aux causes de son plaisir, il le démêle, il distingue ce qui lui à fait illusion d'avec ce qui l'a profondément frappé et se met en état par cette analyse de porter un jugement sain de tout l'ouvrage".

[21] *Ibid.*, p. 754 *a*.

perché è proprio un corretto impiego nello studio delle belle arti di quella che è l'unica modalità di conoscere possibile per l'uomo a mostrare come, nonostante i parametri per definire la bellezza di un'opera d'arte varino nel tempo e nello spazio e non siano sempre uguali neppure nel corso della vita di uno stesso individuo, tuttavia deve esistere una costante che legittimi i nostri giudizi di gusto così come la nostra conoscenza del mondo, perché

> "Tous les peuples sont sensibles à l'harmonie poétique, quoique leurs poésie soit fort différent"[22].

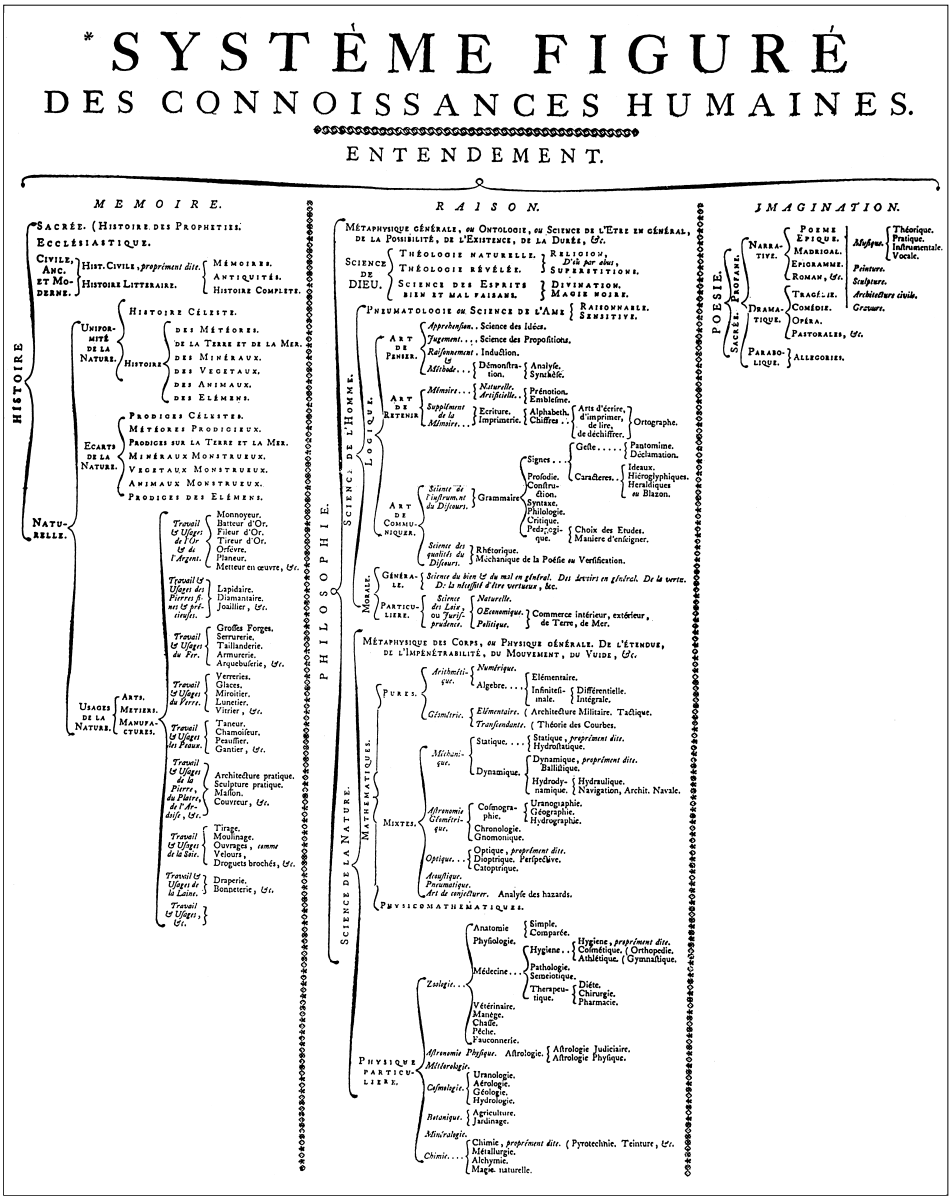
Questa costante, rifiutando ogni giustificazione metafisica, non può essere che empirica e, poiché

> "Dans un ouvrage de Poésie, par exemple, on doit parler tantôt à la raison, mais toûjours à l'organe, les vers sont une espece de chant sur lequel l'oreille est si inexorable, que la raison même est quelquefois contraite de lui faire de légers sacrifices"[23],

allora la regola del gusto è necessariamente inscritta nella fisicità stessa del soggetto percipiente, perché, come la conoscenza è esclusivamente radicata nei sensi, così l'eternità alla quale aspira la bellezza coincide proprio con l'universalità empirica dell'uomo che, nonostante le profonde differenze storiche, geografiche e culturali dovute alla lontananza delle nazioni, delle epoche e delle generazioni, conserva sempre le medesime strutture biologiche e psichiche. Unità nella varietà, dunque, ma ancora una volta non un precetto retorico, quanto piuttosto un fondamentale principio gnoseologico, perché, cambiano i contesti e mutano le circostanze, ma nelle pluralità degli individui si realizza sempre l'unità della specie e le modalità del sentire e del conoscere, pur trasformandosi nei contenuti, rimangono nella loro essenza sempre le stesse, realizzando quella centralità del soggetto senza la quale l'universo si trasformerebbe in una scena triste e muta e grazie alla quale, invece, l'*Encyclopédie*, immensa e farraginosa nella sua straordinaria ambizione e nella sua meravigliosa utopia, si erge a imperitura testimonianza del fermento culturale e dell'anelito alla conoscenza di un'epoca che non esaurisce il suo fascino e conserva una straordinaria attualità, perché inaugura l'avventura dell'uomo moderno, sospeso tra la tentazione del nulla e il coraggio di uno sforzo demiurgico che, giorno per giorno, sottrae aree di significato al labirinto fenomenico.

---

[22] J.B. D'ALEMBERT, *Goût* … cit., vol. VII (1759), p. 754 *a*.
[23] *Ibid.*, p. 753 *a*.


*SYSTÈME FIGURÉ
DES CONNOISSANCES HUMAINES.
ENTENDEMENT.
MEMOIRE.
HISTOIRE
Sacrée. (Histoire des Propheties.
Ecclésiastique.
Civile, Anc. et Moderne.
Hist. Civile, proprement dite.
Mémoires.
Antiquités.
Histoire Litteraire.
Histoire Complette.
Naturelle.
Uniformité de la Nature.
Histoire Céleste.
Histoire des Météores.
de la Terre et de la Mer.
des Minéraux.
des Vegetaux.
des Animaux.
des Elémens.
Ecarts de la Nature.
Prodiges Célestes.
Météores Prodigieux.
Prodiges sur la Terre et la Mer.
Minéraux Monstrueux.
Vegetaux Monstrueux.
Animaux Monstrueux.
Prodiges des Elémens.
Usages de la Nature.
Arts.
Métiers.
Manufactures.
Travail & Usages des Métaux.
Monnoyeur.
Batteur d'Or.
Fileur d'Or.
Tireur d'Or.
Orfevre.
Planeur.
Metteur en œuvre, &c.
Travail & Usages des Pierres fines & précieuses.
Lapidaire.
Diamantaire.
Joaillier, &c.
Travail & Usages du Fer.
Grosses Forges.
Serrurerie.
Taillanderie.
Armurerie.
Arquebuserie, &c.
Travail & Usages du Verre.
Verreries.
Glaces.
Miroitier.
Lunetier.
Vitrier, &c.
Travail & Usages des Peaux.
Tanneur.
Chamoiseur.
Peaussier.
Gantier, &c.
Travail & Usages de la Pierre, du Plâtre, de l'Ardoise, &c.
Architecture pratique.
Sculpture pratique.
Maçon.
Couvreur, &c.
Travail & Usages de la Soie.
Tirage.
Moulinage.
Ouvrages, comme Velours.
Droguets brochés, &c.
Travail & Usages de la Laine.
Draperie.
Bonneterie, &c.
Travail & Usages, &c.
PHILOSOPHIE.
RAISON.
Métaphysique générale, ou Ontologie, ou Science de l'Etre en général, de la Possibilité, de l'Existence, de la Durée, &c.
Science de DIEU.
Théologie naturelle.
Religion, D'où par déduit.
Théologie révélée.
Superstitions.
Science des Esprits bien et mal faisans.
Divination.
Magie noire.
SCIENCE DE L'HOMME.
Pneumatologie ou Science de l'Ame
Raisonnable.
Sensitive.
LOGIQUE.
Art de Penser.
Apprehension. Science des Idées.
Jugement. Science des Propositions.
Raisonnement. Induction.
Méthode.
Démonstration.
Analyse.
Synthèse.
Art de Retenir
Mémoire.
Naturelle.
Artificielle.
Prénotion.
Emblême.
Supplément de la Mémoire.
Ecriture.
Imprimerie.
Alphabeth.
Chiffres.
Arts d'écrire, d'imprimer, de lire, de déchiffrer.
Ortographe.
Art de Communiquer.
Science des Signes du Discours.
Grammaire
Signes
Prosodie.
Construction.
Geste
Caractères.
Pantomime.
Déclamation.
Ideaux.
Hiéroglyphiques.
Heraldiques ou Blazon.
Syntaxe.
Philologie.
Critique.
Pedagogique.
Choix des Etudes.
Maniere d'enseigner.
Science des ressorts du Discours.
Rhétorique.
Mechanique de la Poësie ou Versification.
MORALE.
Générale.
Science du bien & du mal en général. Des devoirs en général. De la vertu. De la necessité d'être vertueux, &c.
Particulière.
Science des Loix, ou Jurisprudence.
Naturelle.
Oeconomique.
Politique.
Commerce intérieur, extérieur, de Terre, de Mer.
SCIENCE DE LA NATURE.
MATHEMATIQUES.
Métaphysique des Corps, ou Physique générale. De l'étendue, de l'Impénétrabilité, du Mouvement, du Vuide, &c.
PURES.
Arithmétique.
Numérique.
Algebre.
Elémentaire.
Infinitesimale.
Différentielle.
Intégrale.
Géométrie.
Elémentaire.
Architecture Militaire. Tactique.
Transcendante.
Théorie des Courbes.
MIXTES.
Mechanique.
Statique.
Statique, proprement dite.
Hydrostatique.
Dynamique.
Dynamique, proprement dite.
Ballistique.
Hydrodynamique.
Hydraulique.
Navigation, Archit. Navale.
Astronomie Géométrique.
Cosmographie.
Géographie.
Hydrographie.
Chronologie.
Gnomonique.
Optique.
Optique, proprement dite.
Dioptrique. Perspective.
Catoptrique.
Acoustique.
Pneumatique.
Art de conjecturer. Analyse des hazards.
PHYSICOMATHEMATIQUES.
PHYSIQUE PARTICULIERE.
Zoologie.
Anatomie
Simple.
Comparée.
Physiologie.
Hygiene
Hygiene, proprement dite.
Cosmétique.
Orthopedie.
Athlétique.
Gymnastique.
Médecine
Pathologie.
Semeiotique.
Therapeutique.
Diéte.
Chirurgie.
Pharmacie.
Vétérinaire.
Manège.
Chasse.
Pêche.
Fauconnerie.
Astronomie Physique. Astrologie.
Astrologie Judiciaire.
Astrologie Physique.
Météorologie.
Cosmologie.
Uranologie.
Aérologie.
Géologie.
Hydrologie.
Botanique.
Agriculture.
Jardinage.
Minéralogie.
Chimie.
Chimie, proprement dite. Pyrotechnie. Teinture, &c.
Métallurgie.
Alchymie.
Magie naturelle.
IMAGINATION.
POESIE.
PROFANE.
Narrative.
Poeme Epique.
Madrigal.
Epigramme.
Roman, &c.
Dramatique.
Tragédie.
Comédie.
Opéra.
Pastorales, &c.
Parabolique.
Allegories.
SACRÉE.
Musique.
Théorique.
Pratique.
Instrumentale.
Vocale.
Peinture.
Sculpture.
Architecture civile.
Graveure.

MAURO ROTA

IL BASSO CORSO DEL FIUME BREMBO E UN SUO PALEOALVEO: IDROGEOLOGIA E IDROCHIMICA

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 1 marzo 2000

Premessa

L'alveo del fiume Brembo che oggi ritroviamo ad ovest della città di Bergamo (fig. 1) è il risultato finale di una serie continua di spostamenti che interessano normalmente il corso di un fiume.

1 Generalità

Per poter inquadrare globalmente il fiume durante la sua evoluzione risulta fondamentale conoscere alcuni elementi qualificanti il corso d'acqua e il contesto in cui si inserisce. Il comportamento di questo corso d'acqua nel Quaternario, è sicuramente il maggior responsabile della morfologia del paesaggio che ci appare oggi.

Il Brembo si presenta con un Bacino di 765 Km^2 e una portata di 30 m^3/s (misurata a Brembate Sopra) (P. CASATI, 1993). Quando il fiume giunge in pianura dopo aver percorso la Val Brembana, inizia a scorrere in un ampio letto suddiviso in un'infinità di rami che si riuniscono più a valle in un alveo anastomizzato; più a sud, in Comune di Canonica, avviene la confluenza in Adda.

In media le portate maggiori si hanno nei mesi primaverili (aprile, maggio e giugno) mentre un secondo massimo cade in novembre, in accordo con il regime delle precipitazioni alle quali, in primavera, si aggiunge il deflusso determinato dalla fusione delle nevi.

Il confronto tra la quantità d'acqua che cade nel bacino (misurata nelle stazioni pluviometriche) e quella che defluisce attraverso il fiume, ci consente di ricostruire il bilancio idrologico. Le altezze di afflusso (altezza dello strato d'acqua che cade sul bacino ogni mese o durante l'anno, supposto distribuito sull'intero bacino con spessore uniforme), sono in media costantemente superiori a quelli di deflusso (analoghe altezze, ma riferite all'acqua che esce dalla sezione di Briolo), (fig. 2). Il divario tra afflussi e deflussi è particolarmente accentuato nei mesi estivi: in agosto il coefficiente di deflusso (rapporto deflussi/afflussi) tocca il minimo di 0.53; ciò è dovuto al fatto che in estate l'evapotraspirazione raggiunge valori elevati. La perdita del bacino (afflusso meno deflusso) è pari in media a 37.2 mm e, per le ragioni sopra esposte, ha il suo massimo mensile in agosto (81 mm).

Fig. 1 - Inquadramento geografico dell'area indagata in scala 1:100.000.

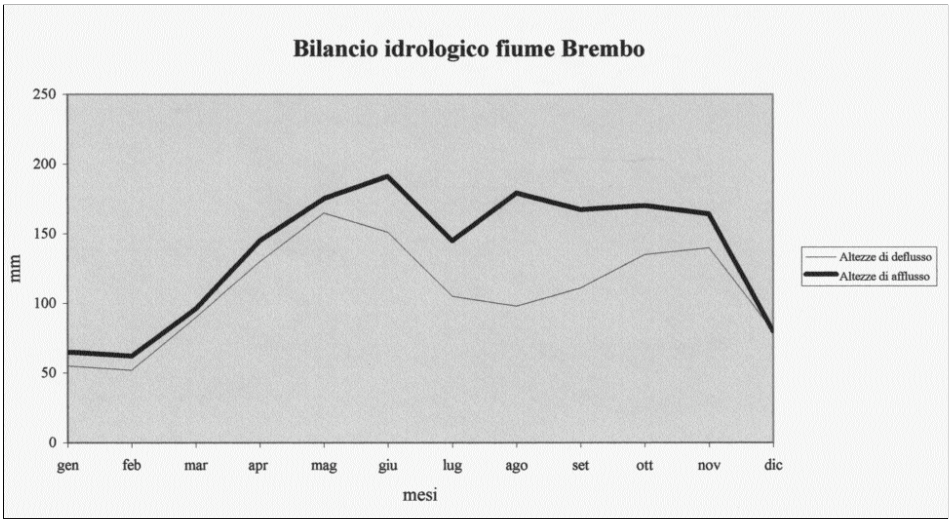


Fig. 2 - Bilancio idrologico del fiume Brembo.

2 Inquadramento geologico

Nell'area considerata, compresa tra i comuni di Treviolo e quello di Osio Sotto, le "unità geologiche" affioranti risalgono esclusivamente al Quaternario; però per studiare questi depositi è fondamentale conoscere la cronologia degli avvenimenti che predisposero all'evoluzione Plio-Quaternaria responsabile della geomorfologia oggi visibile.

La successione di sedimenti Pleistocenici presenti nell'area indagata, si appoggia in discordanza sul substrato mesozoico il quale si presenta talvolta piegato. In questa zona il substrato è formato da formazioni arenaceo-pelitiche quali le Arenarie di Sarnico e il Flysch di Bergamo.

Nel Cretaceo superiore in seguito ai movimenti di riavvicinamento tra il margine Europeo e quello Africano (Alpi Meridionali), inizia la sedimentazione di arenarie torbiditiche e peliti in una depressione allungata in senso nord-ovest. Questa depressione appare delimitata verso nord, verso est e verso sud da aree rilevate costituite da successioni pre-Cretaciche. Tali formazioni di origine torbiditica si sono originate in ambienti di pendio sottomarino denominato "scarpata continentale" che, grazie alla sua inclinazione, favoriva dei fenomeni di franamento sottomarino. Enormi masse d'acqua d'elevata densità, a causa del materiale in sospensione, si spostavano ad altissime velocità percorrendo la scarpata per elevate distanze. Quando diminuiva l'inclinazione del pendio la corrente perdendo velocità cominciava a depositare materiale inizialmente più grossolano per finire con quello più fine come limi e argille. Questi processi hanno determinato delle sequenze ben precise e riconoscibili poi anche nei depositi litificati.

Il ripetersi di questi processi ha originato successioni di elevati spessori

che una volta litificati sono stati chiamati flysch. In particolare è nel Coniaciano che si originano delle conoidi torbiditiche provenienti da est, oggi conosciute come Arenarie di Sarnico.

Nel Santoniano-Campaniano una conoide torbiditica proveniente da ovest è responsabile della Formazione dei Flysch di Bergamo costituiti da arenarie silicee e calcaree.

Nel Miocene ormai l'assetto della catena montuosa delle Prealpi Orobiche si era già in parte delineata. Nel Messiniano le vallate alpine si presentano con grandi canyon, questo a causa del disseccamento del Mar Mediterraneo; infatti l'abbassamento del livello di base ha comportato un'intensa attività erosiva da parte dei corsi d'acqua originando forre molto profonde.

Nel Pliocene, il livello del Mediterraneo cresce e il mare risale le valli Padane profondamente scavate nel Messiniano.

Nell'area studiata si sviluppa una morfologia a rias, cioè a fiordi delimitati da coste alte nei quali sfociavano i corsi d'acqua che discendevano le valli alpine; si originano così ambienti in cui la sedimentazione è prevalentemente pelitica.

Nel Pliocene medio si abbassa il livello del mare sia per motivi eustatici che per la forte sedimentazione soprattutto sabbiosa. Proprio ad una decina di km a nord dell'area studiata, è stato identificato un delta fluviale risalente al Pliocene medio-superiore. L'innalzamento di parte della regione in seguito a fenomeni di collisione e quindi la successiva regressione marina tardo-Pliocenica hanno dato inizio alla deposizione di unità inizialmente di ambienti misti come i delta e poi di unità continentali come i depositi alluvionali e fluvioglaciali.

Dal Comune di Valbrembo fino quasi a Dalmine è riconoscibile in sponda sinistra del Brembo un sistema di terrazzi in cui il più alto è stato interpretato come il più antico, risalente cioè al Pleistocene medio. Poco più a sud, la situazione è la seguente: a Dalmine la scarpata del terrazzo più alto non è più visibile, a Osio Sopra il secondo e il terzo terrazzo si fondono in un unico solo; mentre più a sud, ad Osio Sotto anche quest'ultimo diventa difficilmente riconoscibile. Partendo dal basso verso l'alto si osserva che le alluvioni recenti rimangono sempre visibile in tutta la zona. Il primo terrazzo, quello più basso, è costituito dalle alluvioni recenti del Brembo che formano una superficie rialzata di 4-5 m rispetto al livello del fiume, queste sono costituite da ghiaie medio-fini a supporto clastico, immerse in una matrice di tipo sabbioso, l'alterazione è scarsa e la cementazione è discontinua e irregolare. Questi depositi alluvionali sono stati fatti risalire all'Olocene.

Il secondo terrazzo è costituito da ghiaie medie a supporto clastico con matrice sabbiosa e si considera risalente al Pleistocene superiore. La scarpata di questo terrazzo è riconoscibile in comune di Dalmine elevandosi 10-15 m sopra i depositi terrazzati delle alluvioni recenti. Elevato di 10-12 m sopra quest'ultimo terrazzo è presente un terzo deposito terrazzato costituito da ghiaie medie non alterate, immerse in una matrice sabbiosa, probabilmente questo deposito risale al Pleistocene superiore. Dalle informazioni ricavate dalle stratigrafie di pozzi dei tre comuni e dalle carte dei suoli redatte dall'E.R.S.A.L., si può sostenere che i tre comuni poggiano su di un deposito costituito da ghiaie

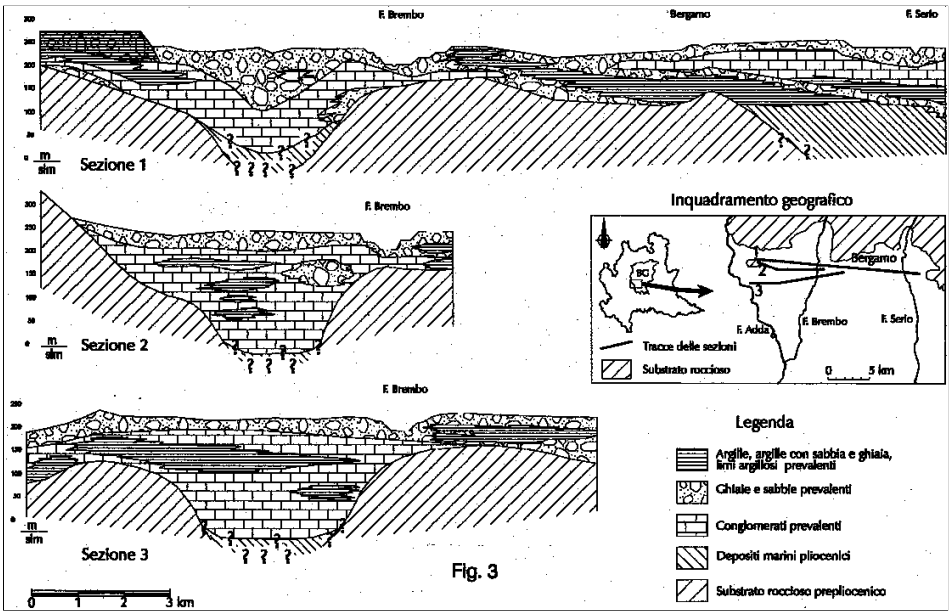


Fig. 3

medio-fini a supporto clastico discretamente classate; questo deposito risale probabilmente al Pleistocene medio-superiore. Il suolo che si è evoluto su questi depositi è molto profondo (>150 cm), privo di scheletro, franco-limoso: è stato classificato dall'E.R.S.A.L. come un Typic PALEUDALFS (Alfisols).

Questi sono suoli la cui genesi è collegata alla presenza di depositi risparmiati dagli eventi fluvioglaciali che hanno formato la pianura; sono tipici di superfici molto stabili e antiche.

3 Geomorfologia di un paleoalveo del Brembo

Lo studio dei dati stratigrafici insieme ai continui aggiornamenti relativi alle recenti perforazioni, hanno permesso di constatare l'esistenza di antiche superfici di erosione fluviale che rappresentano probabilmente dei paleoalvei (Chiesa, Pezzera e Rota, 1999).

Già nel 1979 Orombelli riconosceva dei depositi di origine brembana nella forra dell'Adda. Nel 1997 Salatti ha individuato degli indizi di un paleoalveo brembano sepolto posto a circa 4 km a valle dello sbocco in pianura del Brembo. L'esistenza e lo sviluppo di tale lineamento paleomorfologico sono stati confermati grazie a diverse stratigrafie di una certa profondità. Nella sezione 1 illustrata in fig. 3 è facile osservare come in prossimità dell'attuale Brembo il substrato preorogenico presenti una decisa concavità la quale si ritrova anche nelle sezioni 2 e 3 poste più a sud. Probabilmente i depositi marini pliocenici sono stati erosi dai conglomerati del paleodelta plio-pleistocenico. Queste fasi deposizionali sono iniziate nel Plio-Pleistoce-

ne (Corselli et al., 1985) e possono essersi protratte fino al Pleistocene medio (Orombelli, 1979). Più tardi con la comparsa dei depositi legati al ghiacciaio dell'Adda, gli apporti detritici brembani sono stati confinati più a est, determinando un progressivo spostamento dell'asta fluviale.

4 Idrogeologia

Con le informazioni ricavate dalle stratigrafie di pozzi per acqua insieme ai dati bibliografici dell'area interessata è possibile constatare l'esistenza di 4 grosse unità idrogeologiche ben note in letteratura (E. Denti et al., 1988).

Le quattro unità riconosciute sono qui sotto descritte partendo da quella inferiore:

Unità argillo-limosa

Questa unità è formata prevalentemente da argille e limi con alcune intercalazioni di sabbia e ghiaie oltre a dei livelli torbosi e vari fossili. Tale unità si è deposta nel Villafranchiano (Pleistocene inf.) in un ambiente di origine continentale in facies fluviale, palustre e costiera, mentre il substrato andava sollevandosi. Questi depositi non sono osservabili direttamente in affioramento, quindi sono stati riconosciuti dalle sezioni idrogeologiche. Nell'area studiata questa unità si ritrova a Dalmine e a Osio Sotto ad una profondità superiore ai 150. I depositi Villafranchiani si osservano nella zona più orientale del comune di Dalmine tale unità è presente a circa 100 m di profondità, mentre spostandosi verso ovest e verso sud questi depositi si approfondiscono maggiormente.

Nei comuni di Osio Sopra e Osio Sotto sono presenti banchi di argille di discreto spessore che però non sono attribuibili al Villafranchiano, poiché qui le argille Villafranchiane sono state trovate ad oltre 150 m di profondità. A Treviolo questa unità ha infatti uno spessore di circa 60 m per diminuire ulteriormente fino a 25 m in comune di Curno. Nei comuni di Osio Sopra e Osio Sotto lo spessore di questa unità è sempre notevole, 80 m circa, ma inferiore ai valori raggiunti a Dalmine.

Inoltre in tutta l'area studiata la tendenza generale indica che, spostandosi verso est, la potenza di tale unità aumenta, perché probabilmente si ha l'influsso del Fiume Serio il cui conoide antico è ravvisabile già a sud di Bergamo. A Curno l'unità si trova a 25-30 m di profondità proprio perché i depositi di substrato si ritrovano già a 75 m di profondità. Si può quindi sostenere che le caratteristiche distintive di tale deposito sono la profondità variabile a cui si ritrova l'unità, ma soprattutto le variazioni di spessore, imputabili all'attività tettonica ed a quella erosiva degli antichi corsi d'acqua.

Unità a conglomerati

Questa unità è costituita da ghiaie ben cementate alternate a ghiaie, sabbie e rare lenti argillose. Tale unità si trova sopra l'unita argillo-limoso, ed è indicativa quindi di un diverso tipo di ambiente deposizionale: si è passati da un ambiente palustre a bassa energia tipicamente rappresentato da depositi fini, ad uno fluviale di alta energia quale le conoidi in cui prevalgono

le ghiaie grossolane. Questa unità è stata identificata e seguita facilmente nelle sezioni considerando la litologia, prevalentemente carbonatica, ma soprattutto grazie alla costante continuità laterale.

Il conglomerato affiora nel comune di Ponte S. Pietro e più a sud, lungo la sponda destra del fiume Brembo tra Brembate e Filago, dove si presenta in pareti sub-verticali di 20-25 m. Lo spessore di questa unità nell'area studiata è sempre elevato, infatti a Dalmine raggiunge anche potenze di oltre 120 m. Gli spessori maggiori si trovano a valle delle dorsali del substrato roccioso e dell'unità Villafranchiana, dove i corsi d'acqua hanno trovato vie preferenziali alla deposizione di consistenti spessori di sedimenti. La potenza del deposito si riduce invece dove il substrato si avvicina al piano campagna: questo succede a nord in comune di Treviolo dove l'unità conglomeratica ha uno spessore di 25 m.

All'interno dell'unità conglomeratica sono presenti alcune lenti ghiaioso-sabbiose e argillo-limoso di 10-15 m di spessore. Tali depositi non hanno però l'estensione sufficiente per separare l'acquifero principale da un eventuale altro acquifero. Il massimo spessore raggiunto dall'unità conglomeratica si raggiunge a Dalmine con una potenza di circa 120 m mentre sia a nord, a Treviolo, che a sud ad Osio Sopra e Osio Sotto, diminuisce anche a causa di un innalzamento dell'unità Villafranchiana.

Unità ghiaioso-sabbioso-limosa

Sopra l'unità a conglomerati troviamo l'unità ghiaioso-sabbioso-limosa; questo deposito è costituito da ghiaie e sabbie con abbondante matrice limosa originata in parte dalla profonda alterazione che ha interessato le ghiaie. Questi depositi sono probabilmente di origine fluvio-glaciale e sono stati attribuiti in letteratura al Pleistocene medio.

In riva destra del Brembo tale unità è assente mentre nell'area studiata non è presente in modo continuo come l'unità a conglomerati, bensì si ritrova con lembi isolati che si assottigliano più o meno marcatamente verso oriente e in prossimità del fiume. Questa unità è ben rappresentata lungo le sponde del fiume Adda dove origina ampi terrazzi. Lo spessore di questa unità è di 15m circa e rimane costante in tutta l'area studiata.

Unità ghiaioso-sabbiosa

Questa unità è costituita da ghiaie e sabbie delle alluvioni recenti; i massimi spessori dell'unità si raggiungono in vicinanza del Brembo in corrispondenza dell'alveo dove lo spessore tocca i 40m; in media lo spessore di tale unità è di circa 20-25 m. L'alterazione è stata meno intensa rispetto all'unità ghiaioso-sabbioso-limosa.

Il notevole spessore raggiunto da queste unità in prossimità dell'asta fluviale principale è indicativo del fatto che durante le fasi glaciali wurmiane gli apporti più consistenti provenivano da un antico corso d'acqua che occupava una posizione prossima a quella dell'attuale corso del Brembo. Questa unità è facilmente riconoscibile in tutte le sezioni con spessori variabili dai 20 m di Treviolo fino ai 30 m di Dalmine.

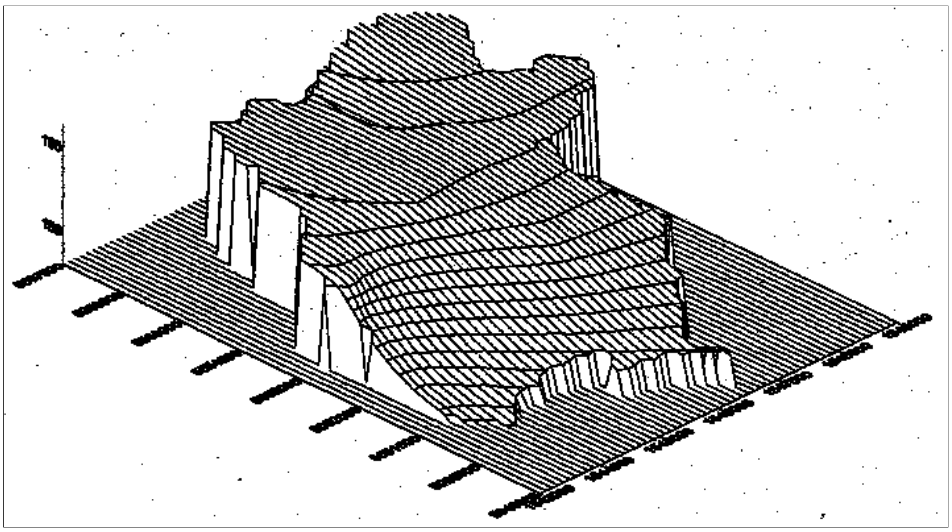


Fig. 4 - Rappresentazione tridimensionale della superficie piezometrica.

5 Identificazione della falda acquifera

I dati raccolti dalle stratigrafie e durante una campagna piezometrica recentemente effettuata, hanno permesso l'identificazione e la caratterizzazione della falda libera qui presente. L'acquifero che contiene la falda libera è l'unità conglomeratica che si ritrova costantemente in tutta l'area studiata. È stata riconosciuta anche una 2° falda presente inferiormente all'unità conglomeratica, proprio l'acqua di questa falda alimenta l'unico pozzo comunale attivo di Osio Sopra il quale capta ad oltre 150 m di profondità. Una volta ricostruita la morfologia della superficie piezometrica, illustrata in fig. 4, è facile osservare come la cadente piezometrica della falda sia costante nei comuni di Osio Sopra e Sotto. In quest'area, anche se di modesta estensione, i rapporti della falda con il Brembo sono complessi e diversificati.

In dati reperibili in letteratura, in particolare nello studio di Pezzera 1990, si osserva che il Brembo, in sponda destra, drena la falda fino a Ponte San Pietro, mentre nel rimanente tratto a sud il fiume alimenta la falda perché si trova a quote superiori. In sponda sinistra invece le cose sono più complesse: nel comune di Dalmine il Brembo si trova a quote molto più alte rispetto a quella della falda; probabilmente è possibile che tra fiume e falda non ci sia uno stretto rapporto di dipendenza.

Nel comune di Osio Sopra, sia la falda che il fiume, hanno quote assolute prossime tra loro; infatti, in quest'area i rapporti tra falda e fiume non sono ben definiti perché variano in funzione di una serie di fattori, quali i forti prelievi ma in particolare modo dall'apporto di acqua stagionale. A Osio Sotto il fiume scorre ad una quota più bassa rispetto a quello della falda: qui probabilmente il fiume drena la falda diversamente da quello che accade in sponda destra dove il fiume alimenta la falda.

6 Caratteristiche idrogeologiche delle unità

In questo capitolo vengono descritte le caratteristiche idrogeologiche delle 4 unità riconosciute.

I parametri presi in considerazione per ogni singola unità sono: la portata specifica, la trasmissività e la permeabilità, i quali permettono una prima differenziazione degli acquiferi.

6.1 Portate specifiche, trasmissività e permeabilità

La portata specifica di un acquifero indica la portata ottenuta con un abbassamento della falda di 1 m e si esprime in l/s*m. Per il calcolo della portata specifica è necessario conoscere sia il livello dinamico che quello statico. I valori calcolati nell'area in questione variano da un minimo di 1.37 l/s*m nel settore nord orientale fino ad un massimo di 20 l/s*m nella zona occidentale. Il valore più elevato di questo parametro si riscontra a Dalmine dove lo spessore dell'acquifero, formato dalle ghiaie cementate della paleoconoide del Brembo, raggiunge la potenza massima di 120 m, mentre nel comune di Osio Sopra, dove l'unità a conglomerati ha uno spessore minore, i valori delle portate specifiche sono più bassi.

Un altro parametro utile per poter inquadrare l'acquifero è la trasmissività, la quale è stata calcolata attraverso la formula di Theim-Dupuit

$$T=1.22*Q_S$$

dove T è la trasmissività espressa in cm^2/s e Q_S è la portata specifica.

Infine è stata ricavata la permeabilità K dividendo la trasmissività T per la lunghezza totale dei filtri L cioè:

$$K=T/L$$

I valori delle Q_S, di T e di K sono stati ricavati con i metodi sopra illustrati per l'unità conglomeratica, mentre per le altre tre unità si è fatto riferimento ai dati reperibili in letteratura.

Unità Villafranchiana

Questa unità è difficilmente inquadrabile sia dal punto di vista stratigrafico che da quello idrogeologico in quanto raramente è stata raggiunto la base di tale unità e soprattutto in poche perforazioni sono stati determinati i parametri idraulici. I dati trovati in letteratura riguardanti tale unità attribuiscono valori di Q_S inferiore a 1 l/s*m e raramente fino a 10 l/s* definendo bassa la produttività di questi acquiferi. I valori di trasmissività sono compresi tra i 10 e 50 cm^2/s e la permeabilità risulta piuttosto bassa di circa 0.001 cm/s. L'alimentazione degli acquiferi di questa unità è lenta e limitata, quindi uno eventuale sfruttamento fornirebbe una buona resa solo in un primo tempo perché successivamente l'acquifero si esaurirebbe rapidamente.

Unità a conglomerati

Gran parte dei dati raccolti e calcolati riguardanti i parametri idrogeologici fanno riferimento a questa unità. I valori delle portate specifiche dei pozzi che attingono acqua solo dal conglomerato sono compresi in media

tra 10-20 l/s*m. I valori di trasmissività mostrano un ordine di grandezza media compresa tra i 100-200 cm^2/s con valori minimi di 16.7 cm^2/s e massimi di 244 cm^2/s.

La permeabilità di questi depositi varia molto in funzione della fratturazione, della cementazione e delle cavità di dissoluzione presenti nel conglomerato. I valori di tale acquifero sono compresi tra 0.122 cm/s e 0.005 cm/s con dati più frequenti di 0.05 cm/s.

Unità ghiaioso-sabbioso-limosa

Questa unità, insieme a quella successiva, costituisce la zona non satura al di sopra del livello della falda; per questo motivo la produttività di tale unità è piuttosto bassa. I dati idrogeologici reperiti in letteratura attribuiscono all'unità ghiaioso-sabbioso-limoso valori di portate specifiche variabili da 1 a 15 l/s*m e di permeabilità generalmente compresi tra 0.001 e 0.01 cm/s.

Unità ghiaioso-sabbiosa

È l'unita sommitale e fa parte della zona non satura al di sopra del livello piezometrico. In letteratura per tale unità vengono forniti valori di trasmissività molto elevati vicini ai 1000 cm^2/s e valori di permeabilità di 0.01 cm/s: questi valori sono indicativi di depositi in cui l'acqua si infiltra rapidamente.

7 Alimentazione della falda

Nelle zone studiate l'alimentazione della falda è dovuta essenzialmente alle precipitazioni; quindi è stato calcolato un bilancio idrico, eseguito con il metodo di Thornthwaite basato sul trentennio 1957-1988. Tutti i dati considerati, sia quelli pluviometrici che quelli termometrici sono riferiti alla stazione meteorologica dell'Istituto per la Cerealicoltura, Sezione di Bergamo in Comune di Stezzano (Lat.: 45°39'38" N - Long.: 2°47'40" W di Monte Mario e 218 m s.l.m.).

Le informazioni necessarie per il calcolo del bilancio idrico con il metodo di Thornthwaite sono qui di seguito illustrate:

CAPACITÀ DI RITENUTA IDRICA DEL SUOLO (AWC): Rappresenta l'altezza massima d'acqua capillare (espressa in mm) che può essere effettivamente utilizzata dalla vegetazione. Per determinare questo parametro è necessario conoscere la Capacità di campo (Cr), cioè la quantità massima di acqua di ritenzione che può essere contenuta dallo strato di terreno interessato dallo sviluppo delle radici dei vegetali, il Coefficiente di avvizzimento (C'r), cioè il volume d'acqua capillare che viene trattenuto nel volume unitario apparente di terreno, e lo spessore di terreno esporato dalle radici (h). Conoscendo questi tre parametri si può applicare la formula: $AWC=(Cr-C'r)\times h$. Nell'area in esame il calcolo è stato trovato in letteratura ed assegna alla Capacità di Ritenuta Idrica del suolo un valore pari a 100 mm.

TEMPERATURA: è un parametro per il calcolo dell'evapotraspirazione poten-

ziale; i dati mensili sono stati ottenuti come media delle temperature medie minime e massime mensili, riferite al trentennio 1958/1987 rilevate nella stazione di Stezzano.

INDICI TERMICI: si calcolano in funzione della temperatura, con delle apposite tabelle oppure con la seguente formula: i=(Ti/5)1,514; per il calcolo dell'evapotraspirazione potenziale interessa conoscere l'indice annuo di calore ricavabile con la seguente formula: I=Σi=1-12 i

EVAPOTRASPIRAZIONE POTENZIALE NON CORRETTA (ETPNC): rappresenta il valore di evapotraspirazione potenziale ottenuto senza considerare la differente durata del giorno, in funzione della latitudine e della stagione; è ricavabile secondo la seguente formula: ETPnc =1,6×(10Ti/I) a, dove a è una funzione di I data da a = 0,49239+1,792-5×I-771-7×I2+675-9×I3.

COEFFICIENTE DI LATITUDINE (K): costituisce il valore di correzione della evapotraspirazione potenziale ed è ricavabile attraverso un' apposita tabella in funzione della latitudine e del mese.

EVAPOTRASPIRAZIONE POTENZIALE CORRETTA (ETP): si ottiene moltiplicando il valore dell'evapotraspirazione potenziale non corretta per il coefficiente di latitudine.

PRECIPITAZIONI: sono state ottenute dalle medie mensili del trentennio 1958-1987 della stazione di Stezzano.

P-ETP: questo valore è fondamentale per il calcolo del parametro AWL.

PERDITA D'ACQUA CUMULATA (AWL): si ottiene sommando progressivamente il valore negativo di P-ETP relativo ad un mese, con quello del mese successivo.

RISERVE IDRICHE INVASATE (ST): nei mesi dell'anno in cui il valore del parametro P-ETP è negativo, per ogni valore di AWL si calcola il valore di ST con un'apposita tabella; nei mesi in cui P-ETP è positivo uguaglia la capacità di ritenuta idrica del suolo (AWC).

VARIAZIONI DELLE RISERVE IDRICHE (C.ST): si ricava dalla differenza del valore del parametro ST del mese precedente e di quello in corso.

EVAPOTRASPIRAZIONE REALE (ETR): nei mesi in cui le precipitazioni superano la evapotraspirazione potenziale, l'evapotraspirazione reale risulta uguale a quella potenziale; nei restanti mesi è data dalla somma tra le precipitazioni e la variazione delle riserve idriche.

DEFICIT (D): è dato dalla differenza tra ETP e ETR.

ECCEDENZA (S): quando la riserva idrica del suolo è minore della capacità di ritenuta idrica, è uguale a zero, mentre quando la riserva idrica si ricostituisce, è data da: S=(P-ETP)-C.ST. Il bilancio idrico viene rappresentato graficamente attraverso le curve di precipitazione, evapotraspirazione potenziale, evapotraspirazione reale; si nota che fino al mese di giugno l'evapotraspirazione reale coincide con quella potenziale. Quando a luglio le precipitazioni diminuiscono l'evapotraspirazione reale risulta inferiore all'evapotraspirazione potenziale che proprio in luglio tocca il suo massimo. Nel mese di agosto, anche grazie ai temporali, il valore delle precipitazioni subisce un notevole incremento e già in questo mese l'evapotraspirazione reale riesce ad uguagliare quella potenziale.

Concludendo si osserva che nei mesi di giugno e luglio si ha un deficit idrico mentre nei restanti dieci mesi si ha eccedenza, si può quindi affermare che nell'area studiata l'eccedenza supera abbondantemente il deficit. Non tutta l'acqua precipitata va ad alimentare le falde; bisogna innanzitutto calcolare l'acqua effettivamente infiltratasi nel terreno sottraendo alle precipitazioni il valore dell'evapotraspirazione reale, ottenendo così le precipitazioni efficaci, valore identificato da due componenti: il ruscellamento (Ru) e l'infiltrazione (I). L'equazione che rappresenta il bilancio idrologico è:

$$P = ETR + Ru + I$$

dove P sono le precipitazioni, ETR l'evapotraspirazione reale, Ru il ruscellamento e I l'infiltrazione. Il valore dell'infiltrazione efficace viene indicato in letteratura pari al 30% delle precipitazioni efficaci, perciò:

$$Peff = P - ETR = 1180{,}1 - 725{,}7 = 454{,}4 \text{ mm}$$

$$Ru = 318{,}1 \text{ mm}$$

$$Ieff = 136{,}3 \text{ mm}$$

8 Idrochimica

Le caratteristiche e le qualità dell'acqua sotterranea sono il risultato dei fenomeni chimico-fisici-biologici avvenuti dalla precipitazione, al ruscellamento fino al percorso idrico compiuto. La composizione dell'acqua trovata al momento del prelievo è quindi il risultato di tutti i processi sopraindicati. Indubbiamente le acque sotterranee, rispetto a quelle che scorrono in superficie, godono di una certa protezione da parte del terreno soprastante, che agisce come filtro naturale. È in ogni caso doveroso effettuare periodicamente delle analisi chimico-fisiche; infatti, un eventuale inquinamento delle acque sotterranee sarebbe molto grave, visto che esse rappresentano la principale fonte d'approvvigionamento idrico per usi civili.

Le caratteristiche e la qualità dell'acqua sotterranea dipendono dall'interazione dei fattori naturali con quelli antropici. Proprio quest'ultimi, nell'area studiata, hanno probabilmente alterato la qualità dell'acqua, facendole aumentare la concentrazione d'alcune sostanze come ad esempio i nitrati. Tale aumento può essere imputato probabilmente all'attività agricola e zootecnica con l'utilizzo di fertilizzanti e fitofarmaci, visto che non esistono grandi agglomerati urbani né grossi centri industriali.

Nella zona presa in esame i caratteri idrochimici della falda sono stati ricavati dalle analisi chimiche relative ai pozzi sia pubblici che privati, effettuate dal P.M.I.P. della A.S.L. n° 29 di Bergamo. I dati utilizzati riguardano la determinazione dei seguenti parametri: *conducibilità elettrica* (espressa in µS/cm), *durezza* (espressa in °F), *solfati*, *cloruri, nitrati* (espressi in mg/l) e *ph*. Per effettuare una valutazione simile bisogna poter disporre di analisi effettuate durante un arco di tempo piuttosto lungo (5-10 anni), in modo da poter individuare un trend nel tempo d'ogni singolo parametro considerato. Questo lavoro è stato possibile soltanto per alcuni pozzi nei quali le analisi chimiche sono state effettuate annualmente dal 1989 al 1997. Nelle due tabelle illustrate nelle fig. 5a e 5b. vengono sintetizzati, per i pozzo considerati, i parametri chimici misurati.

1997	N. pozzo	C. elettrica	Durezza	Nitrati	Solfati	Cloruri	Ph
Dalmine	5	430	24,4	15	32	8	7,6
Osio Sopra	14	340	19,6	10	32	8	7,9
Osio Sotto	20	610	33,2	23	40	22	7,25
	21	510	30	26	27	11	7,5
	22	570	32	21	36	17	7,3

Fig. 5a - Tabella dei pozzi e dei parametri rilevati nel 1997.

1989	N. pozzo	C. elettrica	Durezza	Nitrati	Solfati	Cloruri	Ph
Dalmine	5	380	20,4	9	27	10	7,26
Osio Sopra	14	340	19,6	9	27	10	7,17
Osio Sotto	20	610	33,4	31	46	23	6,97
	21	520	28,9	32	38	12	7,1
	22	570	31,5	29	32	19	7,2

Fig. 5b - Tabella dei pozzi e dei parametri rilevati nel 1989.

9 Analisi dei parametri idrochimici dal 1989 al 1997

Conducibilità elettrica

La conducibilità è un parametro che misura la corrente elettrica che transita attraverso una soluzione per mezzo della migrazione degli ioni presenti. La conducibilità è misurata in µS/cm e varia con la temperatura in modo proporzionale, quindi le misure sono effettuate sempre ad una certa temperatura che è associata al risultato.

I sali sono elettroliti forti, ossia completamente scissi in ioni, pertanto la conducibilità di un'acqua è tanto maggiore quanto più elevata è la sua salinità totale. Tuttavia i differenti ioni che possono essere presenti in un'acqua non contribuiscono in eguale misura alla conducibilità totale. Gli ioni idrogeno e ossidrile hanno una conducibilità molto superiore a quella degli altri ioni; pertanto più il ph dell'acqua si scosta dal valore della neutralità, maggiore è la conducibilità che essa possiede. Contribuiscono in modo significativo sia gli anioni Cl e SO4 per la loro mobilità ionica, che i cationi Ca e Mg per la loro abbondanza.

Da quanto sopra evidenziato appare come sia importante il dato della conducibilità dell'acqua, come controllo immediato di variazioni nella sua composizione chimico-fisica; variazioni che potrebbero essere collegate a fenomeni naturali, ma anche ad episodi di inquinamento.

Il valore guida previsto dalla legge è di 400 µS/cm e, nell'area considerata, la distribuzione della conducibilità nel 1997 mostra valori compresi tra 430-610 µS/cm, rilevati nei campioni di acqua prelevati dalla prima falda e valori di 340 µS/cm per la seconda falda. Rispetto ai valori misurati nel 1989 si registrano solo lievi variazioni per tutti i pozzi.

Durezza

L'insieme dei sali naturalmente disciolti costituiscono la durezza di un'acqua. La durezza dovuta ai bicarbonati di calcio e di magnesio è detta durezza temporanea, in quanto questi sali, per riscaldamento dell'acqua, possono essere eliminati; infatti, per azione del calore, si decompongono dei carbonati insolubili. Gli altri sali, prevalentemente solfati e cloruri di Ca e di Mg, rimangono disciolti nell'acqua anche dopo una lunga ebollizione e perciò costituiscono la durezza permanente. La durezza totale è data da tutti i sali disciolti nell'acqua vale a dire dalla somma della durezza temporanea e di quella permanente. In Italia la durezza viene espressa convenzionalmente in gradi francesi, dove 1°F=1g CaCO3 contenuto in 100 l d'acqua, ossia 10 mg/l di CaCO3. La durezza esprime quindi il grado di mineralizzazione naturale dell'acqua sotterranea, la quale, rimanendo a contatto con rocce calcaree, si arricchisce in bicarbonati aumentando quindi la propria durezza.

I valori misurati nel 1997 sono compresi tra un minimo di 24.4°F, e un massimo di 33.2°F. Tutti questi pozzi captano nell'unità conglomeratica costituita prevalentemente da ghiaie carbonatiche. Per la seconda falda è stato misurato un valore pari a 19.6°F, quindi molto più basso rispetto ai valori più superficiali. La durezza dal 1989 al 1997 ha subito lievi variazioni in tutti i pozzi considerati tranne che per la seconda falda dove è rimasta stabile sui 19.6°F.

Nitrati

L'azoto presente nell'acquifero in varie forme, può essere di origine naturale, cioè di natura geologica e biologica, oppure legato ad apporti esterni al sistema acquifero. Le pratiche agricole e zootecniche e localmente gli scarichi domestici, rappresentano, nell'area studiata, la sorgente primaria di nitrati

I nitrati possono essere presenti nelle acque per lisciviazione di composti azotati presenti nel terreno, per decomposizione di materiale organico o a causa di fertilizzanti; inoltre si possono formare nell'acqua per ossidazione dell'ammoniaca derivante da decomposizione organica, in questo caso è spesso associata la presenza di nitriti. Inoltre i nitrati sono la fonte di azoto fondamentale per le piante ed è per questo che nelle acque sotterranee se ne trovano piccole quantità, ad esclusione degli apporti di derivazione antropica (concimazioni, deiezioni, ecc.).

I nitrati hanno un alto grado di solubilità quindi la loro concentrazione negli acquiferi superficiali varia rapidamente in funzione delle condizioni meteorologiche.

È importante sottolineare che l'acquifero non reagisce in maniera uniforme alla presenza di azoto: la permeabilità, la trasmissività e il ph hanno un ruolo determinante nella distribuzione dello stesso. Non è perciò facile distinguere la percentuale di nitrati di origine naturale da quella dovuta all'attività umana.. Secondo un'indagine condotta nel 1985 negli USA da Madison e Brunett, la concentrazione di nitrati in un'acqua sotterranea non dovrebbe superare i 14 mg/l: concentrazioni superiori sarebbero da attribuire all'influenza dell'attività umana, in particolare di quella agricola, come l'uso dei fertilizzanti azotati.

Il D.P.R. n° 236 del 1988 fissa in 50 mg/l la concentrazione massima ammissibile; nella zona studiata i nitrati sono presenti sempre in concentrazioni inferiori ai 50 mg/l. Nei campioni provenienti dalla seconda falda è stata misurata una concentrazione pari a 10 mg/l, un valore nettamente più basso rispetto a quelli degli altri pozzi; probabilmente ciò è indicativo del fatto che buona parte dei nitrati immessi nel terreno si fermano nella zona superiore senza raggiungere la falda più profonda; ma soprattutto è una conferma della responsabilità dell'attività umana dell'arricchimento in nitrati dell'acqua di falda. È comunque confortante osservare che dal 1989 al 1997 la concentrazione di nitrati si sia abbassata in quasi tutti i pozzi considerati. Nell'arco dei nove anni studiati i valori misurati nella seconda falda non registrano rilevanti variazioni; infatti, si è passati da 9 mg/l del 1989 a 10 mg/l misurati nel 1997.

Solfati

I solfati presenti nell'acquifero sono spesso di origine naturale derivano da ossidazione di solfuri, da gesso e da anidrite; possono essere presenti anche solfati dovuti a scarichi industriali. Questo parametro è misurato in mg/l e nelle zone studiate è variabile da un minimo di 32 mg/l ad un massimo di 40 mg/l. Nella falda più profonda, è stato misurato un valore di 27 mg/l nel 1989 e di 32 mg/l nel 1997. I valori rilevati sono superiori al valore guida che è 25 mg/l, ma sono ampiamente inferiori al valore massimo ammissibile pari a 50 mg/l. Complessivamente si può affermare che i valori sono compatibili con una mineralizzazione naturale delle acque. Nel corso dei nove anni considerati, le concentrazioni hanno subito delle variazioni, ma non è stato possibile individuare un trend ben preciso.

Cloruri

Questo parametro è un prezioso indicatore dei flussi idrici, perchè non può essere scambiato con il terreno e, data l'elevata solubilità dei suoi sali, raramente è sottratto alle soluzioni acquose di circolazione; può essere apportato invece da fonti inquinanti organico-biologiche.

Come i nitrati e i solfati anche cloruri si misurano in mg/l; i tenori più elevati di cloruri sono concentrati intorno ai 22 mg/l. Nella seconda falda

sono state misurate concentrazioni pari a 8 mg/l. I valori oltre ad essere ampiamente più bassi rispetto alla concentrazione massima ammissibile prevista dalla legge, sono anche inferiori al valore guida pari a 25 mg/l. Durante i nove anni presi in esame la concentrazione dei cloruri è diminuita in tutti i pozzi considerati.

Ph

Il ph delle acque sotterranee è funzione dei sali disciolti, delle reazioni chimiche o biochimiche in atto o trascorse. Le variazioni del ph possono avvenire sia per cause naturali sia antropiche, come l'immissione di scarichi acidi o alcalini. Dal 1989 al 1997, nei tre comuni considerati, è stato riscontrato un lieve ma omogeneo aumento dei valori nel corso degli anni. Nel 1997 i valori del ph erano compresi tra 7.25 e 7.60. Il ph misurato nei campioni d'acqua prelevati dalla seconda falda è pari a 7.9.

10 Commento alle carte idrochimiche e classificazione della qualità dell'acqua

Lo studio delle analisi chimiche, effettuate dal P.M.I.P. della A.S.L. n. 29 di Bergamo, ha permesso di fare alcune osservazioni. Considerando la scarsezza dei dati a disposizione sarebbe difficile, ma soprattutto poco veritiero, giungere a conclusioni ad ampia scala. Si è quindi preferito analizzare e commentare il comportamento della falda soltanto nei comuni studiati.

Dal confronto tra le carte elaborate emerge che i valori rilevati nel 1997, nel pozzo comunale di Osio Sopra che capta nella falda più profonda, sono per tutti i parametri costantemente più bassi rispetto agli altri pozzi che captano nella falda superficiale. Questo vale per i cloruri, i nitrati, i solfati, ma anche per la durezza e pure per la conducibilità elettrica. Nel 1989 i valori dei parametri idrochimici studiati erano, per tale pozzo, già inferiori a quelli degli altri pozzi che captavano nella falda superficiale, quindi dal 1989 al 1997 la *facies* idrochimica delle due falde non si è modificata e soprattutto non ci sono stati interscambi.

Analizzando singolarmente i parametri chimici rilevati nel 1997, e quindi confrontandoli con quelli misurati nel 1989, si può affermare che nell'area studiata sono presenti due falde, che qui risultano completamente separate. Ciò è evidenziato anche dalle sezioni stratigrafiche in cui la falda superficiale è totalmente contenuta nell'unità conglomeratica separata da quella più profonda da banchi argillo-limoso. Visto che le due falde sono completamente separate, è necessario classificarle come due acque diverse.

L'Istituto di Ricerca Sulle Acque ha creato un sistema di classificazione della qualità delle acque sotterranee in relazione agli usi e ad eventuali trattamenti (Civita et al., 1993). Sia l'acqua proveniente dalla falda più profonda che quella della falda più superficiale sono state classificate come OTTIMALI anche se i valori dei nitrati e della durezza rilevati nella falda superficiale risultano elevati.

Conclusioni

Concludendo si può affermare che l'acqua emunta dalle due falde sopra descritte nella zona considerata sia, da un punto di vista idrochimico, sostanzialmente di buona qualità. Non bisogna però dimenticare che l'area indagata ha avuto in passato grossi problemi d'inquinamento d'atrazina dovuti molto probabilmente al forte impiego in agricoltura di questo fitofarmaco. Fortunatamente questo fenomeno che ha interessato soltanto la risorsa idropotabile più superficiale, ha presentato negli ultimi anni dei sintomi di regressione; è comunque auspicabile una maggiore tutela della falda profonda, vista l'estrema vulnerabilità della falda superficiale.

Diventa quindi di primaria importanza individuare e ricostruire le strutture geologiche che condizionano e controllano i flussi idrici sotterranei, come paleoalvei e grosse lenti argillose, dalle quali dipende la qualità delle acque per uso idropotabile.

Bibliografia

BERTOLINI M., ELITROPI C., ELITROPI M., *Trentadue anni di osservazioni meteorologiche a Bergamo. Ulteriori considerazioni sui dati del trentennio 1958-1987. Il biennio 1988 e 1989*, Ed. Provincia di Bergamo, 1990.

BIANUCCI G., RIBALDONE BIANUCCI E., *La chimica delle acque sotterranee. Origine, Composizione, Inquinamento*. Hoepli, Milano 1985.

BIANUCCI G., RIBALDONE BIANUCCI E., *Il trattamento delle acque inquinate*. Hoepli, Milano 1998.

BINI A., CITA M.B., GAETANI M., "Southern Alpine lakes - hipothesis of an erosional origin related to the Messinian entrenchement". Marine Geology, 27, 271-288, 1978.

BRAMBILLA G., CANTALUPPI G., LUALDI A., "Panorama generale del Pliocene nel bergamasco". Riv. Mus. Sc. Nat. Bergamo; 6, 3-10, 1983.

CASATI P., *Fra trielina, atrazina e nitrati. Acque sotterranee di Lombardia. Caratterizzazione e inquinamento*. pp. 5-13, 1988.

CASATI P., *Il patrimonio idrico: acque superficiali e sotterranee*. - Storia economica e sociale di Bergamo. - Istituto di studi e ricerche. vol 1 pp.137-141, 1993.

CELICO P., *Prospezioni idrogeologiche*. Ed. Liguori 1988.

CHIESA C., "Notizie sulla fauna pliocenica di Clanezzo in Val Imagna". Natura, 19 (4), 1-23, 1928.

CHIESA S., PEZZERA G., ROTA M.,"Lineamenti geomorfologici sepolti in prossimità del bordo settentrionale della pianura bergamasca, le evidenze di un paleoalveo del Fiume Grembo", 2000.

CIVITA M., DAL PRA' A., FRANCANI A., GIULIANO G., OLIVIERO G., PELLEGRINI M., ZAVATTI A., "Proposta di Classificazione e Mappatura della Qualità delle Acque Sotterranee. Inquinamento", 12, 8-10, 1993.

CORSELLI C., GNACCOLINI M., OROMBELLI G., "Depositi deltizi Pliocenici allo sbocco della Valbrembana (Prealpi bergamasche)". Riv. Ital. Paleont. Strat., 91, n. 1, 117-132, 1985.

DENTI E., FRANCANI V., FUMAGALLI G., PEZZERA G., SALA P., "Studio idrogeologico del Foglio Vimercate I.G.M. 1:50.000". Studi idrogeologici sulla Pianura Padana. n°4, 1988.

E.R.S.A.L., I suoli dell'hinterland bergamasco, 1992.

GAFFURINI FENAROLI P., "L'affioramento Pliocenico di Villa D'Alme (Bergamo)". Riv. Ita. Paleont., 57 (2), 49-52, 1951.

GIULIANO G., RIGHI S., ZAVATTI A., CAGGIATI G., PIAZZA D., "La carta della qualità di base delle acque sotterranee della pianura padana e veneto-friulana (acquifero pricipale)". Quad. di Geologia Applicata, 4.-1(1997) pp. 75-98, 1997.

MARCHETTI M., "Geomorfologia ed evoluzione recente della Pianura Padana Centrale a nord del Fiume Po". Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, 1992.

OROMBELLI G., "Il ceppo dell'Adda: revisione stratigrafica". Riv. Ita. Paleont., 85 (2), 573-652, 1979.

PIERI M., GROPPI G., "Subsurface geological structure of the Po plain, Italy". Pubblicazione n° 414 del Progetto Finalizzato Geodinamica. AGIP, 1981.

ROTA M., "Studio idrogeologico-idrochimico delle acque sotterranee in sponda sinistra del Fiume Brembo". Tesi di Laurea,. Università degli Studi di Milano, 1999.

SALATTI F., "Studio idrogeologico e idrochimico dell'Isola Bergamasca e mappatura della vulnerabilità delle acque sotterranee alla contaminazione da pesticidi". Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, 1997.

TARAMELLI T., "Dei giacimenti Pliocenici nei dintorni di Almenno, in provincia di Bergamo". Rendiconti del R. Ist. Lomb. di sc. e lett. serie II, XXVIII, 1-8, 1895.

GIACOMO TETTAMANTI

LE TORBIERE DELLE OROBIE BERGAMASCHE: CENSIMENTO E ASPETTI VEGETAZIONALI

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 1 marzo 2000

La presente ricerca è stata svolta al fine di portare a compimento l'individuazione ed il censimento delle aree umide presenti sulle Alpi Orobie dando, per ognuna di esse, una caratterizzazione floristica e vegetazionale.

Le motivazioni che hanno portato alla decisione di censire tali biotopi vanno ricercate nella ormai estrema rarità raggiunta da questi ambienti; essi sono infatti soggetti ad una graduale scomparsa dovuta al compimento del loro naturale ciclo evolutivo, nonché ad intense opere di bonifica da parte dell'uomo.

La necessità di definire un inquadramento dettagliato della flora e della vegetazione nasce dal fatto che gli ambienti umidi, in particolare le torbiere, sono caratterizzati da un grande valore naturalistico, essendo ricchi di specie rare e peculiari dal punto di vista ecologico. Notevole è anche l'attenzione ad essi rivolta da discipline a carattere storico, quali la Paleobotanica e la Palinologia, che consentono la ricostruzione degli ambienti del passato attraverso i resti fossili di organismi vegetali.

L'ambiente di torbiera

Le torbiere sono particolari ecosistemi che si sviluppano in depressioni dal drenaggio limitato dove il ristagno di acqua provoca un accumulo di materia organica indecomposta di origine vegetale, la torba. Tali ambienti sono tipicamente distribuiti nelle regioni boreali ed artiche, ma trovano posto anche sull'arco alpino.

Ecologia e formazione

Morfologia e substrato sono i fattori più importanti nel determinare uno scarso drenaggio dell'acqua. Le aree caratterizzate da una forma pianeggiante o depressa tendono a raccogliere l'acqua di scorrimento superficiale. Spesso una tale morfologia è legata all'azione geomorfologica dei ghiacciai pleistocenici; l'esarazione glaciale sull'arco alpino e in nord Europa ha determinato la formazione di ampie valli con profilo ad U e di terrazzi pianeggianti situati, nell'ambito delle Alpi, a quote comprese fra i 1800 e i 2200 m s.l.m..

Il substrato, d'altro canto, influenza in modo determinante la permeabi-

lità dei suoli di torbiera e quindi l'allontanamento dell'acqua per drenaggio. Rocce molto dure e compatte, come ad esempio i calcari mesozoici delle Prealpi, spesso manifestano numerose fratture che facilitano l'allontanamento dell'acqua ostacolandone il ristagno. Al contrario rocce tendenzialmente plastiche e quindi prive di fratture, come ad esempio le rocce metamorfiche, risultano impermeabili e favoriscono la formazione di accumuli di acqua in superficie.

Clima

Affinché si possa formare una torbiera le condizioni climatiche debbono essere favorevoli alla raccolta di acqua superficiale. Le precipitazioni devono essere abbondanti (da 1500 a 2000 mm annui) e le temperature medie annue devono collocarsi su valori ridotti (in genere inferiori ai 10 °C); in particolar modo l'effetto combinato dei due fattori deve condurre ad un clima caratterizzato da evapotraspirazione minore delle precipitazioni. Per queste ragioni gli ambienti di torbiera sono principalmente diffusi nelle regioni del Nord Europa appartenenti alla fascia artica e boreale, ma si ritrovano anche, fondamentalmente per ragioni climatiche, sull'arco alpino negli orizzonti subalpino ed alpino[1].

Le fitocenosi di torbiera sulle Alpi sono comunque di tipo azonale, ovvero non sono l'espressione della sola azione del clima, bensì risultano dall'interazione di questo con fattori ecologici locali, che deviano l'evoluzione della comunità vegetale verso fitocenosi differenti da quelle tipiche della regione. In questo caso il fattore ecologico rilevante è il ristagno superficiale di acqua.

Formazione della torba

Nelle torbiere la presenza di acqua stagnante in superficie comporta l'instaurarsi di condizioni di anaerobiosi, cioè di assenza di ossigeno; le condizioni del biotopo non consentono infatti un regolare ricambio dell'acqua e così la respirazione dei microrganismi, delle radici delle piante e della macrofauna del suolo arriva a rimuovere tutto l'ossigeno disciolto[2]. L'ambiente riducente ed anossico che si viene a formare ostacola l'azione degli organismi decompositori comportando l'accumulo di abbondante materia organica di origine vegetale. I detriti vegetali che si accumulano sulla superficie di una torbiera, che sono costituiti dalle foglie e dalle radici delle piante che vi si sono insediate, si accrescono stagione dopo stagione poiché non vanno incontro né a processi di mineralizzazione, ovvero totale ossidazione della materia organica, dalla quale si liberano anidride carbonica, acqua e sali minerali, né ad umificazione, cioè processo di ossidazione incompleta che trasforma la materia di partenza in complesse molecole organiche ramificate fra le quali ricordiamo gli acidi umici e gli acidi fulvici[3].

---

[1] Arthur Strahler, *Geografia fisica, Padova*, Piccin nuova Libraria.

[2] Philippe Duchafour, *Pedologie,* Masson, Parigi 1988.

[3] Carlo Andreis, *Le Alpi - Guida alla natura dell'arco alpino*, Ist. Geog. De Agostini, Novara 1986.

I resti dei vegetali vanno incontro ad una particolare forma di fermentazione anaerobica detta carbonificazione; grazie all'azione di alcuni microrganismi anaerobi (quali ad esempio *Micrococcus carbo* e *Anthracomyces cennellensis*), che aggrediscono la cellulosa e la lignina eliminando da esse ossigeno e idrogeno sotto forma di molecole d'acqua, anidride carbonica, metano ed ammoniaca, si ha un arricchimento relativo in carbonio del substrato organico. In una torbiera si possono avere così accumuli di materia organica poco alterata che raggiungono lo spessore di qualche metro e che si conservano per lungo tempo; il suolo che ne risulta è organico, imbibito di acqua, di colore bruno scuro, compatto, privo di uno scheletro inorganico grossolano e contenente abbondanti macroresti vegetali ancora ben riconoscibili.

Dinamica della colonizzazione

L'accumulo di resti vegetali nelle torbiere si produce attraverso una lunga dinamica che vede successivi stadi vegetazionali portare un bacino lacustre a fasi di interramento sempre maggiori.

La formazione del suolo che colma i bacini in questione avviene inizialmente con la deposizione di materiale alluvionale a cui si aggiunge in misura sempre crescente sostanza organica vegetale derivante dall'apporto delle vegetazioni descritte; le piante stesse svolgono una importante funzione nell'intrappolare i sedimenti minerali trasportati nel bacino dal ruscellamento superficiale e dall'azione del vento.

Negli orizzonti alpino e subalpino, durante gli stadi iniziali del processo di interramento, si sviluppano comunità a *Callitriche* ed alghe che danno luogo ai primi accumuli di fondo; sui margini dei laghetti si impostano poi vegetazioni composte da un basso numero di specie rizomatose e cespitose. La famiglia di fanerogame maggiormente rappresentata è quella delle *Cyperaceae* all'interno della classe di vegetazioni *Scheuczerio-Caricetea fuscae*. Gli stadi pionieri, almeno nella serie dinamica acidofila, sono tipicamente dominati da *Eriophorum scheuchzerii* che si spinge, pur con scarsa copertura, sulle rive fino dove l'acqua raggiunge profondità di qualche decina di centimetri. In posizione più esterna, ma sempre in presenza di acqua, si collocano i cariceti a *Carex fusca* e *Carex rostrata* che si sviluppano su ampi cuscini di briofite del genere *Sphagnum*; questo tipo di vegetazione accelera notevolmente l'interramento dello specchio d'acqua. Ai cariceti si susseguono aggruppamenti meno igrofili dove cresce il *Tricophorum caespitosum*[4]. (Le comunità di *Cyperaceae* descritte tendono a disporsi ordinatamente in anelli concentrici che circondano il laghetto in fase di seppellimento.

L'accumulo di materia organica e sedimenti procede anche quando la vegetazione è riuscita a coprire tutto il bacino, ma in questa fase la presenza sempre più incostante di acqua superficiale fornisce le condizioni per un'evoluzione verso comunità più tipiche delle praterie igrofile.

[4] Carlo Andreis, …, Cit..

Inquadramento dell'area studiata

L'area di studio relativa alle ricerche preliminari (censimento dei biotopi) comprendeva i versanti bergamaschi e lecchesi delle Orobie: in particolare i bacini dei fiumi Serio, Brembo e dei torrenti Pioverna e Varrone. Le ricerche di campo invece sono state limitate alle aree in cui sono state individuate le torbiere; durante i due anni di rilevamento sono state visitate le stazioni dell'alta Val Seriana, della Val Cerviera, della Val Grabiasca, dell'alta Val Brembana, della Val Mora e della Val Biandino.

Caratteristiche geologiche

Il settore settentrionale delle Alpi Orobie è costituito dal basamento cristallino e dalle formazioni paleozoiche, mentre il settore meridionale dalle formazioni calcaree mesozoiche.

Il Basamento cristallino è costituito prevalentemente da rocce formatesi in epoca pre-Permiana. Si tratta di rocce metamorfiche di varie tipologie, quali gneiss, micascisti e filladi (Gneiss di Morbegno, Scisti di Edolo). Nel basamento affiora anche il complesso intrusivo della Val Biandino, rappresentato prevalentemente da porfidi quarzosi (Permiani) con leggera impronta metamorfica alpina.

La copertura Permo-Carbonifera comprende formazioni di origine terrigena (continentale); si tratta di rocce con tenore modesto in carbonati, ma che contengono discrete percentuali di minerali alcalini (plagioclasi calcio-sodici). Riconosciamo in essa le seguenti formazioni[5]:

- Conglomerato Basale (Carbonifero Superiore): conglomerato a ciottoli costituiti prevalentemente da scisti cristallini, è una roccia composta al 73% da quarzo e non contiene minerali alcalini;
- Formazione di Collio (Permiano Inferiore): unità costituita nella parte inferiore da vulcaniti e rocce piroclastiche e nella parte superiore da arenarie e siltiti sedimentarie lievemente metamorfosate. La Formazione di Collio contiene metalli alcalini ed alcalino-terrosi (Calcio, Sodio) in grado di conferire una certa alcalinità ai suoli;
- Conglomerati del Ponteranica (Permiano inferiore): rocce sedimenterie costituite da grossi ciottoli di vulcaniti e da arenarie;
- Verrucano Lombardo (Permiano Superiore): formazione di conglomerati e arenarie di colore rossastro di origine fluviale, sono rocce costituite da percentuali di quarzo mediamente superiori al 50%, nelle quali il plagioclasio, presente nelle altre formazioni descritte, è sostituito dall'ortoclasio (feldspato potassico);
- Rocce vulcaniche e subvulcaniche (Permiano): sono costituite da rioliti alcaline filoniane soggette al metamorfismo alpino.

La Copertura Mesozoica è costituita da rocce sedimentarie di natura calcarea formatesi in ambiente di mare aperto caldo e di piattaforma corallina.

[5] Pompeo Casati - Mario Gnaccolini, *Geologia delle Alpi Orobie Occidentali*, Riv. Ital. Palont. - vol. 73, n. 1, pp. 25-162, Milano 1967.

Le formazioni più diffuse nell'ambito del territorio in esame sono il *Servino* (Scitico) e la Carniola di Bovegno (Anisico inf.-Scitico sup.).

L'attuale morfologia del paesaggio Orobico è il risultato del modellamento dovuto all'azione dei ghiacciai del Quaternario; ad esso si sono sovrapposti i fenomeni erosivi fluviali più recenti, gli eventi franosi e gli accumuli detritici.

Le valli orobiche si presentano con pendii regolari, frequentemente interrotti da terrazzi pianeggianti scavati dall'esarazione glaciale che il più delle volte sono occupati dai laghetti in via di interramento. Il modellamento fluviale è invece ben visibile nelle parti più basse delle vallate, che spesso si presentano notevolmente inforrate. La morfologia del territorio è inoltre frequentemente contrassegnata dai depositi superficiali costituiti da colate detritiche di sfaldamento, che tendono ad accumularsi alla base di versanti ripidi e bastionate rocciose. La formazione di tali depositi inconsolidati è da attribuire all'azione del crioclastismo.

Caratteristiche climatiche

La figura 1 riporta l'andamento nella distribuzione delle precipitazioni in sette stazioni delle Orobie bergamasche e lecchesi.

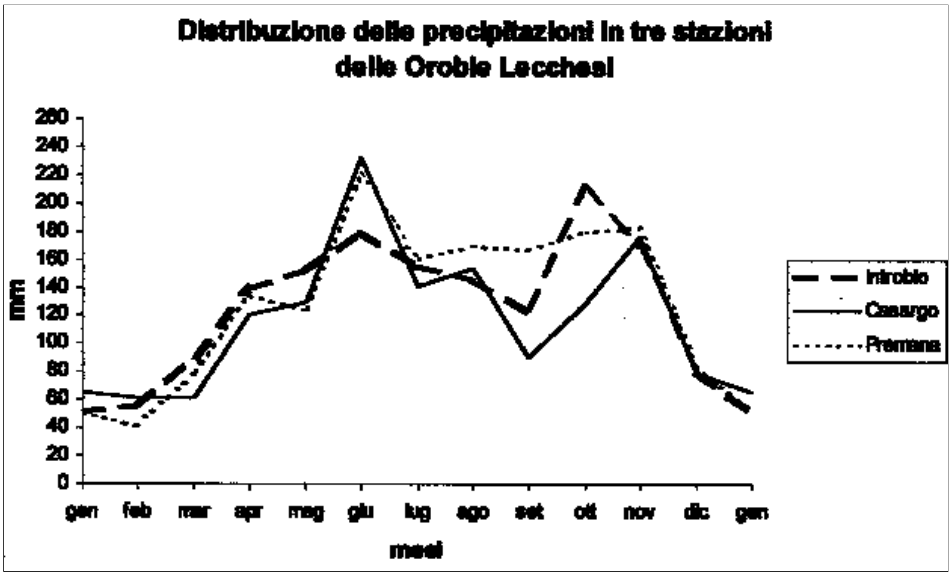
Il regime pluviometrico manifesta in genere due massimi equinoziali che raggiungono valori fra loro simili. I valori minimi assoluti si collocano nella stagione invernale e si attestano intorno ai 60 mm nei mesi di Gennaio e Febbraio. I minimi estivi sono invece poco pronunciati, testimoniando una certa uniformità nella distribuzione delle precipitazioni. Il clima delle Alpi Orobie può dunque essere ricondotto al tipo "sublitoraneo alpino"[6]

Metodi

Indagine preliminare

La prima fase del lavoro di ricerca si è svolta nella stagione invernale 1996-1997. Attraverso uno studio sistematico delle carte C.T.R. a scala 1:10.000 riguardanti l'area delle Alpi Orobie, sono state individuate tutte le stazioni ascrivibili alle tipologie di lago a rive variabili, palude o stagno, torbiera e canneto. Per ognuna delle stazioni osservate è stata compilata una *Scheda di Rilevazione Zone Umide* secondo il modello fornito dalla Regione Lombardia, Ufficio Difesa della Natura (Milano, Aprile 1994). La scheda comprende sia l'analisi di dati stazionali, che quella di dati floristico-vegetazionali. La fase di studio delle Carte Tecniche Regionali è stata seguita da una osservazione delle fotografie aeree a colori svoltasi presso l'Ufficio Cartotecnico della Regione Lombardia al fine di avere la conferma che le stazioni precedentemente individuate si distinguevano, a livello vegetazionale, dall'ambiente che la circondava.

[6] Francesco Eredia, *Partizione e classificazione dei climi italiani*, Min. LL. PP. Serv. Idrogr. Pubbl., n. 21, Roma 1942.



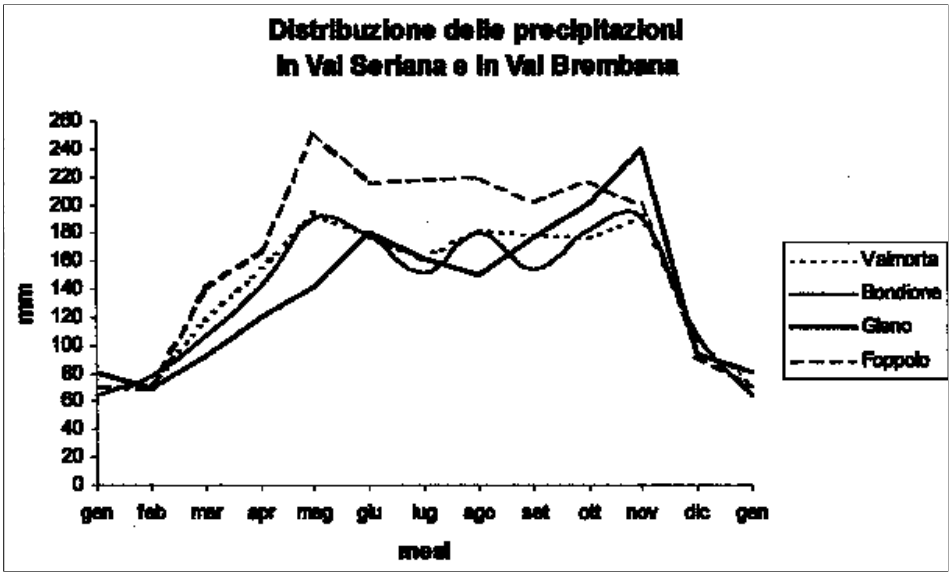


Figura 1: Distribuzione delle precipitazioni in sette stazioni orobiche

Rilievi di campagna

La fase di raccolta dei dati floristico-vegetazionali, attraverso l'osservazione diretta delle aree censite in precedenza, si è svolta nei mesi di giugno, luglio, agosto e settembre delle stagioni 1997 e 1998.

Campionamento Floristico: Lo studio della flora è stato svolto attraverso la raccolta dei campioni non noti o non riconoscibili con certezza in campo con il semplice ausilio di una lente a dieci ingrandimenti. Ogni specie raccolta è stata successivamente determinata grazie all'utilizzo del microscopio stereoscopico. (Testi consultati per la determinazione: SANDRO PIGNATTI, *Flora d'Italia*, Edagricole, Bologna 1982; GIUSEPPE DALLA FIOR, *La nostra flora,* Ed. G.B. Monauni, Trento 1981; DAVID AESCHIMANN E HERVÈ BURDET, *Flor de la Suisse - Le nouveau Binz,* Editions du Griffon, Neuchâtel 1994).

La nomenclatura utilizzata per le specie è conforme a quella indicata da S. Pignatti[7].

Rilevamento della Vegetazione: I rilievi fitosociologici sono stati effettuati secondo il metodo proposto dalla scuola Zurigo-Montpellier.

Per ogni stazione sono stati individuati i *popolamenti elementari*, riconoscibili come tratti omogenei di vegetazione su basi fisionomiche, definiti come "superfici coperte da vegetazione omogenea ed indisturbata, o anche sottoposta ad una azione di disturbo quando questa si applichi a tutta la superficie"[8]. I rilievi fitosociologici vengono eseguiti infatti all'interno dei popolamenti elementari. Per ognuno di essi sono stati indicati alcuni dati stazionali quali: localizzazione, superficie rilevata, quota, esposizione, inclinazione, tipo di substrato. Si è proseguito quindi con l'annotazione, su un'apposita scheda, dell'altezza della vegetazione suddivisa in strati arbustivo, erbaceo e muscinale e per ogni strato è stata fornita una stima percentuale della copertura complessiva della vegetazione.

A questo punto è stato redatto un elenco floristico comprensivo di tutte le specie presenti all'interno del popolamento elementare; per ogni specie presente è stato stimato il grado di copertura attraverso l'assegnazione degli indici di abbondanza-dominanza. Per i suddetti indici è stata utilizzata la scala proposta da Pignatti (**5** : copertura compresa fra 80 e 100%; **4** : copertura compresa fra 60 e 80%; **3** : copertura compresa fra 40 e 60%; **2** : copertura compresa fra 20 e 40%; **1** : copertura compresa fra 1 e 20%; **+** : copertura minore dell'1%; **r** : uno solo o pochi individui).

Nel complesso sono stati eseguiti 37 rilievi in ambiente di torbiera; essi sono stati analizzati unitamente ad altri 107 rilievi desunti da precedenti lavori relativi alle zone umide delle Alpi Orobie, al fine di censire e caratterizzare tutte le torbiere presenti a sud della dorsale orobica. In particolare: CARLO ANDREIS, *Parco regionale Orobie Bergamasche - Indagine floristico vegetazionale e faunistica,* Milano, Regione Lombardia, Provincia di Bergamo, 1996; STEFANO ARMIRAGLIO, *Contributo alla conoscenza delle vegetazioni sommitali del Crinale Orobico Brembano*, Tesi di Laurea (ined.), 1993; ELENA AUCI, *Le cenosi erbacee delle Valli Mezzoldo e Mora (Alta Val Brembana Occidentale),* Tesi di Laurea (ined.), 1993); RUGGERO ZANCHI, *Distribuzione di ecologia delle fitocenosi di torbiera nell'Alta Val Brembana,* Tesi di Laurea (ined.), 1996.

[7] S. PIGNATTI, …, cit..

[8] AUGUSTO PIROLA, *Elementi di fitosociologia*, Ed. Clueb, Bologna 1970.

Va menzionato il fatto che alcune delle potenziali zone umide, che erano state identificate nella fase di ricerca preliminare, si sono rivelate praticamente prive di vegetazione per motivi legati a fattori di elevato stress dovuto al pascolo: calpestio, eccesso di nutrienti, anossia dell'ambiente. Altre aree sono state soggette ad un drenaggio forzato e sono risultate completamente prosciugate. Queste aree sono state indicate nella Scheda di Rilevazione Zone Umide come *prive di vegetazione* e, ovviamente, non sono state comprese nello studio floristico vegetazionale.

Elaborazione dei dati

Analisi multivariata: I rilievi fitosociologici sono stati inseriti in una "tabella bruta", nella quale sono stati riportati gli indici di abbondanza-dominanza facendo corrispondere ad ogni riga una specie e ad ogni colonna un rilievo; la tabelle bruta rappresenta quindi una matrice bidirezionale. Tale matrice ha costituito la base per l'analisi binaria dei dati, che tiene conto della sola presenza (indicata sostituendo ogni indice di abbondanza-dominanza con 1) o assenza (indicata con 0) delle specie nei rilievi.

Questa è stata elaborata al calcolatore attraverso l'utilizzo del programma "Syntax V" che consente di applicare il metodo della Cluster analysis. Questo tipo di analisi consente di ordinare i rilievi della tabella di partenza in base al loro grado di similitudine (specie in comune) e di isolarne quindi dei gruppi omogenei. L'indice di similitudine utilizzato per il confronto fra rilievi è *l'Indice di similarità di Jaccard:* $J = c/(a+b-c)$, dove a rappresenta il numero di specie del primo rilievo, b il numero di specie del secondo e c il numero di specie comuni ad entrambi. I valori che possono essere assunti dal coefficiente sono compresi fra 0 e 1. Quanto più il valore è prossimo ad 1 tanto maggiore è il grado di similarità fra i rilievi. Dopo aver effettuato l'elaborazione binaria dei dati, come metodo di agglomerazione per la presentazione dei dati è stato scelto il legame medio fra gruppi, detto anche U.P.G.M.A. (*unweighted pair-group method*), in cui viene calcolata la media delle distanze tra tutti i punti di un gruppo e tutti i punti di un altro gruppo. Tale metodo ha fornito un dendrogramma, ovvero un grafico composto da nodi (linee orizzontali che rappresentano i singoli rilievi) ed internodi (linee verticali che corrispondono ai valori degli indici di similarità riportati su di un asse al margine del grafico). Il dendrogramma ottenuto è articolato in clusters che rappresentano gruppi di rilievi con un certo grado di affinità, più è alto il grado di similarità considerato più i clusters risultano omogenei. Ogni gruppo di rilievi costituisce un'unità vegetazionale distinta dalle altre sotto il profilo floristico. L'elaborazione binaria è stata ripetuta trasponendo la matrice per calcolare valori di similarità relativi alle specie ed ottenere, attraverso il metodo U.P.G.M.A., un dendrogramma in cui i clusters rappresentano i gruppi di specie esclusivi o quasi dei diversi gruppi di rilievi. I due dendrogrammi sono stati utilizzati per costruire una tabella fitosociologica ordinata per gruppi di specie e per gruppi di rilievi.

Presentazione dei dati

Per ogni cluster della tabella ordinata è stata costruita una tabella fitoso-

ciologica parziale nella quale ad ogni specie è stato attribuito un significato fitosociologico[9] (secondo ERICH OBERDORFER, *Süddeutsche Pflanzengesellschaften,* Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1977) ed inoltre le specie sono state ordinate in caratteristiche di classe, ordine, alleanza, associazione e specie compagne. Ogni tabella parziale è stata corredata di una colonna sinottica contenente le classi di presenza delle specie calcolata in base alla loro frequenza nel gruppo.

Le classi di presenza vengono così definite: **I** = da 1 a 20%; **II** = da 21 a 40%; **III** = da 41 a 60%; **IV**= da 61 a 80%; **V** = da 81 a 100%.

L'insieme delle colonne sinottiche è stato riunito in una tabella sinottica riassuntiva nella quale è stata riportata la C.S.C. (composizione specifica caratteristica), ossia solamente le specie più frequenti in numero pari al numero medio di specie per gruppo di rilievi (la tabella sinottica secondo C.S.C. è riportata nella figura 4). Tramite tali tabelle è stato possibile mettere in luce le specie differenziali (esclusive, preferenti o elettive) di ogni gruppo di rilievi e quindi giungere, quando possibile, alla loro definizione fitosociologica.

Flora

Corologia: Per valutare l'incidenza dei diversi elementi geografici nella composizione floristica torbiere delle Alpi Orobie è stato costruito uno spettro corologico globale, riportato nella figura 2. La flora delle torbiere orobiche appare ricca di specie dei contingenti Artico-Alpino e Circumboreale; ciò è da mettere in relazione col fatto che le torbiere orobiche si sviluppano esclusivamente in corrispondenza di una fascia altitudinale compresa fra 1500 e 2300 m s.l.m.. La percentuale delle specie cosmopolite risulta essere invece contenuta, perché la distribuzione e la particolarità di tali ambienti li rende poco soggetti all'azione antropica. La frazione di cosmopolite presenti è legata al fatto che gli ambienti acquatici boreali sono fra loro ecologicamente affini ed omogenei, pertanto il corteggio floristico di tali ambienti è costituito da specie ad ampia distribuzione geografica.

Forma biologica: Nella figura 3 viene riportato lo spettro biologico globale relativo alle torbiere orobiche, ottenuto basandosi sulla forma biologica di tutte le specie incontrate negli ambienti dell'ambito di questa ricerca. La predominanza delle emicriptofite è nettamente evidente e va ricondotta al fatto che gli ecosistemi di torbiera sono distribuiti a quote mediamente elevate, dove il posizionamento delle gemme a livello del terreno comporta un vantaggio in quanto nella stagione fredda esse vengono protette dalle parti aeree che deperiscono. Sempre per i sopracitati motivi climatici sono invece molto scarse le specie fanerofite (arbusti con gemme ad una certa distanza dal suolo).

[9] ERICH OBERDORFER, *Süddeutsche Pflanzengesellschaften*, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1977.

Specie endemiche: Sono state rinvenute specie di interesse floristico particolare, tra le quali alcune endemiche, la maggior parte di scarsa diffusione.

Ogni specie è endemica all'interno del proprio areale di diffusione, però sono quelle con distribuzione ristretta o puntiforme che generalmente vengono indicate come tali. Un endemismo può corrispondere a specie che non hanno avuto modo o tempo di diffondersi (neoendemismo) o a specie il cui areale, un tempo più esteso, si è contratto in seguito a variazioni delle condizioni ecologiche (paleoendemismo)[10]. L'arco alpino è ricco di specie endemiche, a causa della sua storia geologica e climatica; spesso nel quaternario si sono venuti a formare dei *nunatakker*, ovvero delle vette isolate dal resto del territorio per via della presenza dei ghiacciai vallivi, sui quali sono avvenuti fenomeni di speciazione allopatrica[11], che hanno determinato la nascita di neoendemismi. A volte invece specie boreali ed artiche, nel corso delle glaciazioni quaternarie, si sono diffuse verso sud raggiungendo la penisola italiana grazie alla distribuzione più meridionale di condizioni climatiche ad esse più adeguate. Queste specie, in seguito al ritiro dei ghiacciai, si sono rifugiate in nicchie ecologiche geograficamente ristrette diventando dei paleoendemismi di significato relittuale; questo è il caso delle specie endemiche degli ambienti di torbiera.

Nel corso dei rilievi di campagna sono state rinvenute le seguenti specie endemiche:

Endemismi insubrici (Distribuiti sull'arco alpino nella fascia meridionale-orientale fino al Lago di Garda)

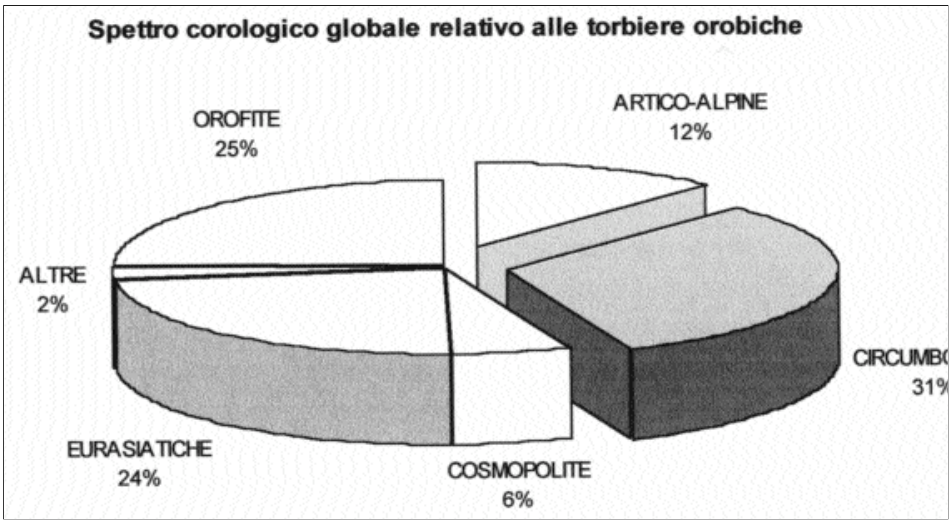


Figura 2: Spettro corologico

[10] S. Pignatti, *Fitogeografia* - in C. Cappelletti, *Trattato di botanica*, Utet, Torino 1976.

[11] Salvador Luria - Stephen Jay Gould - Sam Singer, *Una visione della vita - Introduzione alla biologia*, Zanichelli Editore S.P.A., Bologna 1984.

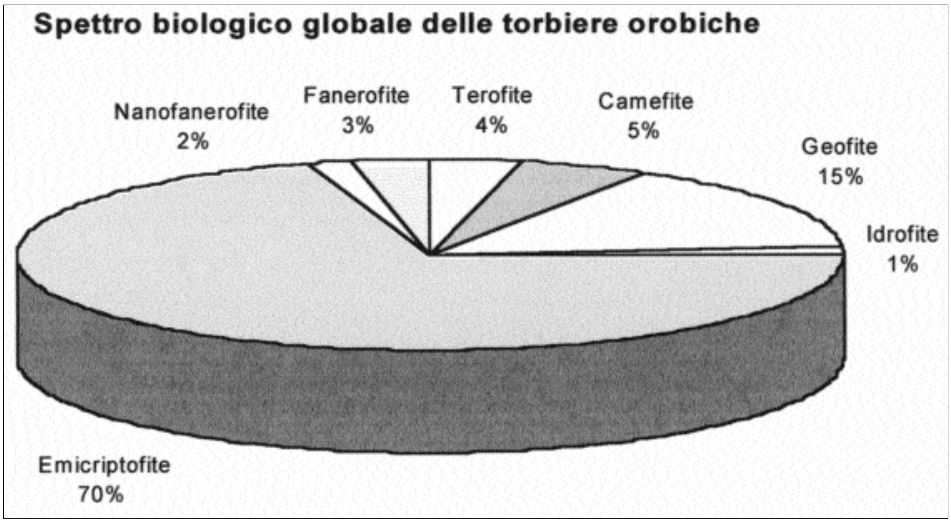


Figura 3: Spettro biologico

Knautia transalpina (Crist) Briq. Distribuita nelle Alpi Meridionali, in specie nel Bergamasco e nel Comasco. Nell'ambito di questo lavoro è stata ritrovata nei prati umidi della Val Biandino, dove si riscontra con una certa frequenza.

Endemismi alpici (Distribuiti su tutto l'arco alpino meridionale e settentrionale)

Gentiana bavarica L. Specie segnalata come rara sulle Alpi Meridionali è legata agli ambienti umidi delle quote più elevate. È stata rilevata la sua presenza in Val Cerviera, nella Torbiera del lago Fragabolgia e nell'ex lago Gornino, ma con presenze molto contenute.

Valeriana versifolia Bruegger. Diffusa prevalentemente nell'orizzonte montano, sulle Alpi in un area da precisare, è stata osservata nei prati umidi della Val Biandino.

Senecio cordatus Koch. Diffuso nell'ambito dell'intero arco alpino, è stato rilevato in Val d'Arera ai margini di pozze d'abbeverata limpide e colonizzate da vegetazione acquatica.

Specie rare: Sono state considerate rare le specie poco diffuse su tutto l'arco alpino e quelle particolarmente rare sulle montagne bergamasche. Per la stima della diffusione sulle Alpi ci si è basati sulle indicazioni della "Flora d'Italia" di Pignatti.

Fra le numerose specie rare individuate ricordiamo le più significative per l'ambiente di torbiera.

Ranunculus trichophyllus Chaix. Questa ranuncolacea, che fiorisce e compie l'intero ciclo riproduttivo sott'acqua, è stata osservata, con scarsa copertura, in Val Cerviera all'interno del maggiore dei laghetti della zona.

Cardamine asarifolia L. Questa crucifera, legata ad ambienti umidi con acque non stagnanti si ritrova spesso sulle Orobie. Nell'ambito di questa ricerca segnaliamo la sua presenza nell'ex lago Gornino.

Drosera rotundifolia L. Pianta carnivora legata alle torbiere oligotrofiche, rara nell'Italia Settentrionale e sulle Orobie. Essa è in grado di sopperire alla carenza di nutrienti minerali dell'ambiente di torbiera catturando e "digerendo" piccoli insetti attraverso peculiari strutture fogliari dotate di peli ghiandolari. È stata individuata nei laghetti presso le baite di Cardeto (Val Grabiasca) e nelle torbiere intorno al Lago Marcio; dove trova condizioni ecologiche adatte, la Rosolida si incontra con una discreta frequenza e in popolazioni di una certa consistenza numerica.

Viola palustris L. Segnalata come specie rara su tutte le Alpi, nelle Orobie è una presenza costante negli ambienti di torbiera, dove si sviluppa con una certa abbondanza. È stata rinvenuta anche nell'ambito di alcuni prati umidi dell'orizzonte montano, in località quali Casargo e Val Biandino.

Epilobium palustre L. Indicato come quasi ovunque scomparso nell'Italia Settentrionale, si rinviene in alcune stazioni di torbiera orobiche, come in quelle presso il rifugio Longo, in Val Cerviera e a Cardeto, ma con scarsa copertura.

Epilobium nutans Schmidt. Specie generalmente rara sulle Alpi trova diffusione sulle Orobie, però sporadicamente e legata all'ambiente di torbiera.

Galium palustre L. Più diffuso nell'ambito della Pianura Padana, sulle Orobie raggiunge quote limitate. Presente nelle stazioni di Casargo (abbondantemente) e Val Biandino.

Scheuchzeria palustris L. Specie rarissima su tutto l'arco alpino rinvenuta in una torbiera presso il Lago Marcio, già segnalata in letteratura[12].

Triglochin palustre L. Probabilmente scomparso nella pianura e raro su tutte le Alpi. Sulle Orobie è stata segnalata nella torbiere presso Ca' S. Marco[13]. Nell'ambito di questa tesi è stata rinvenuta sporadicamente nei prati umidi della Val Biandino.

Juncus triglumis L. Raro sulle Alpi e poco presente anche nelle torbiere orobiche. Osservati alcuni sporadici individui nell'ex lago Gornino.

Phleum commutatum Gaudin. Raro sulle Alpi ed anche nell'area studiata. Presente sporadicamente nei prati umidi della Val Biandino.

Sparganium minimum Wallr. Raro nell'Italia Settentrionale. Segnalato in alcune torbiere orobiche, tra le quali quelle presso le baite di Cardeto.

Carex foetida All. Limitata agli ambienti umidi d'alta quota è stata rinvenuta, nell'ambito di questa ricerca, esclusivamente nelle torbiere della Val Cerviera.

Carex lachenalii Schkuhr. Rara su tutte le Alpi e sulle Orobie è presente in Val Cerviera con una discreta popolazione nei prati umidi d'alta quota sulla fascia più esterna delle torbiere.

---

[12] C. Andreis - E. Auci, *Sulla presenza di Scheuczeria palustris L. nelle Alpi Orobie*, Riv. Mus. Cic. Sc. Nat. "E. Caffi", 16. pp. 287-290, Bergamo 1993.

[13] E. Auci, …, cit..

Carex parviflora Host. Rara sull'arco alpino e sulle Orobie è presente in Val Cerviera, anche se con una popolazione poco consistente.

Carex irrigua (Wahlenb.) Sm. Benchè segnalata come rara su tutte le Alpi, è presente sulle Orobie, anche se legata al localizzato ambiente di torbiera oligotrofica. Presente nell'ambito di questa tesi a Cardeto, nelle torbiere presso il lago Marcio e nell'ex lago Gornino.

Eriophorum vaginatum L. Indicato come rarissimo probabilmente per via della limitata diffusione dell'ambiente di torbiera. Sulle Orobie è frequentemente segnalato, ma presenta sempre popolazioni piuttosto rade. È legato alle rare vegetazioni delle torbiere intermedie (*Oxycocco-Sphagnetea*).

Eriophorum angustifolum Honkeny. Indicato come raro per la localizzazione dell'ambiente in cui vive. Si incontra frequentemente nelle torbiere Orobiche, ma sempre in popolazioni molto rade.

Vegetazione

L'analisi multivariata ha consentito di individuare 17 gruppi di rilievi, che rappresentano 6 principali tipologie vegetazionali di ambienti umidi illustrate di seguito.

CENOSI PIONIERE DI ALTA QUOTA AD *Eriophorum scheuchzeri* e *Carex foetida*

Tali fitocenosi sono distribuite in Val Cerviera ed in prossimità delle sorgenti del Serio, mentre nell'ambito del bacino brembano si trovano a sud del M.te Corno Stella. In entrambe le aree il substrato litologico è costituito da rocce appartenenti alla Formazione di Collio, contenenti plagioclasi alcalini, e da rocce del Basamento Cristallino, ricche in quarzo e con un tenore modesto o nullo di carbonati. Le stazioni rilevate si collocano in un intervallo altitudinale compreso fra 2080 m s.l.m. delle sorgenti del Serio ed 2320 m s.l.m. della Valle Cerviera. La quota media è la più elevata di tutti i gruppi ed è pari a 2250 m s.l.m. Tutte le stazioni si trovano su versanti che hanno esposizione settentrionale e sono prive di inclinazioni significative, trovandosi su pianori originati dalle escavazioni glaciali quaternarie. Appare evidente che le vegetazioni in questione siano legate ad ambienti di alta quota e a significativi fattori espositivi.

Le cenosi ad *Eriophorum scheuchzeri* costituiscono una cintura di vegetazione pressoché continua sulle sponde di laghetti alpini con acque limpide e quasi mai colonizzate da fanerogame. La copertura media dello strato erbaceo è del 75% con un numero medio di specie per rilievo pari a 16. Complessivamente i valori di copertura della vegetazione sono da considerarsi medio-bassi per un ambiente di torbiera; ciò conferma che si tratta di stadi vegetazionali poco evoluti e non ancora bene strutturati.

La fisionomia è data da specie della classe *Scheuchzerio-Caricetea fuscae* quali *Eriophorum scheuchzeri* (caratteristica dell'associazione *Eriophoretum scheuchzeri*) che è distribuito abbondantemente ed in modo uniforme e *Carex fusca*, tipica delle torbiere basse, che non si presenta sotto-

forma di un tappeto continuo, bensì come grossi cespi radi e distanziati. Ad esse si uniscono *Carex foetida* e *Carex lachenalii*, specie di piccole dimensioni (10-15 cm) rare sulle Alpi Orobie[14] legate ad ambienti umidi nivali. Si trovano anche specie caratteristiche dell'alleanza *Salicion herbaceae*, che sono acidofile e spiccatamente legate ad ambienti freddi con prolungato accumulo del manto nevoso quali *Gentiana bavarica*, *Cerastium carastoides*, *Veronica alpina*, *Luzula alpino-pilosa* e *Salix herbacea*. I fenomeni di erosione crionivale portano all'accumulo in questi ambienti di nutrienti minerali, come indica la presenza di *Polygonum viviparum* e *Ligusticum mutellina*. In Val Cerviera, nel laghetto di dimensioni maggiori, è stato rilevato *Ranunculus trichophyllus*, rara ranuncolacea acquatica che compie l'intero ciclo riproduttivo sempre sommersa, affidandosi all'acqua anche per l'impollinazione; la presenza di tale specie è limitata ad un ristretto numero di individui. Lo strato muscinale, costituito essenzialmente da sfagni, ha coperture medie del 55% ed appare in cuscinetti dispersi.

I suoli sono torbigeni, acidi, oligotrofici, costantemente imbibiti di acqua e scarsamente aerati. L'impermeabilità del suolo è data dalla presenza di sedimenti molto fini originatisi attraverso il modellamento glaciale e crionivale. Il tappeto di torba, in tali ambienti, ha uno spessore limitato che supera di poco i dieci centimetri ed è frequentemente discontinuo, presentando uno scheletro grossolano costituito da ciottoli originati dalla crioturbazione che agisce sui pendii rocciosi circostanti. L'aggruppamento a *Carex foetida* e *Carex lachenalii* non è ascrivibile ad una particolare associazione fitosociologica, le specie presenti denotano infatti un carattere di transitorietà fra l'*Eriophoretum scheuchzeri* e l'alleanza *Salicion herbaceae*.

Fitocenosi pioniere a *Trichophorum caespitosum* e *Carex rostrata*

Le vegetazioni dominate dal tricoforo sono diffuse in molte stazioni delle Alpi Orobie, in particolare quelle rilevate nell'alto bacino brembano. Ritroviamo tali fitocenosi nelle numerose torbiere circostanti il Lago Marcio, in quelle presso il Rif. Calvi, nella grande torbiera Fregabolgia, presso i Laghi del Poris, nell'ex Lago Gornino e a monte del Rif. Longo. Il substrato litologico è dato nella maggior parte dei casi da rocce silicatiche del Verrucano Lombardo, ma anche della Formazione di Collio.

Le stazioni rilevate si collocano in un intervallo altitudinale compreso fra 1850 m s.l.m. del Lago Marcio ed 2135 m s.l.m. dell'ex Lago Gornino. La quota media dei rilievi è 2005 m s.l.m., quindi piuttosto elevata. Le esposizioni dei rilievi sono tutte rivolte verso i quadranti occidentali. La morfologia delle stazioni è pianeggiante. La copertura erbacea dei tricoforeti si attesta intorno ad un valore medio del 70% da leggersi come abbastanza elevato considerando il bassissimo numero di specie per rilievo, mediamente pari a 6,5. I tricofori formano densi cespi che possono unirsi fra loro a dare

[14] Silvio Frattini, *Piante rare o interessanti rinvenute nelle torbiere bresciane del Passo del Tonale, dell'Adamello, e delle Orobie*, Pag. Bot., vol. 17, p. 22-23, Bergamo 1990.

un tappeto erboso uniforme e continuo. La copertura dello strato muscinale, costituito da sfagni, è mediamente del 30%, anche se in alcuni rilievi raggiunge l'80%. Tali fitocenosi si sviluppano nella fascia più esterna, e quindi più asciutta, delle torbiere.

La specie guida è *Trichophorum caespitosum*, unitamente ad *Eriophorum angustifolium*, che, dopo la fioritura, conferisce al manto erboso una caratteristica colorazione rossastra. Queste due specie sono presenti costantemente con coperture elevate e sono accompagnate da poche altre, spesso quantitativamente poco significative. *Carex fusca* è la più diffusa, mentre *Deschampsia caespitosa* è presente con coperture sempre inferiori all'1%. Troviamo invece *Carex rostrata* che si presenta, in alcuni casi, ricoprendo la maggior parte della superficie del biotopo e formando estesi popolamenti compatti, essendo essa una specie rizomatosa. In questi frangenti il tricoforo occupa la fascia più esterna del popolamento a carici, non avendo sufficiente luce al di sotto di esso. *Carex rostrata* è legata ad ambienti di acque fluenti[15]; nelle stazioni rilevate le acque probabilmente provengono dallo scioglimento del manto nevoso e la loro presenza è stagionale.

Le fitocenosi a *Trichophorum caespitosum* fanno parte della classe *Scheuchzerio-Caricetea fuscae* (caratteristiche di classe sono *Eriophorum angustifolium* e *Carex fusca*) e sono probabilmente da ascriversi all'associazione *Parnassio-Caricetum fuscae*, tipica dei substrati neutro-acidi, anche se ne rappresentano un aspetto decisamente impoverito.

Cariceti neutro acidofili a *Trichophorum caespitosum* e *Carex stellulata*

Tali fitocenosi sono presenti in numerose stazioni dell'alto bacino del Brembo, quali le torbiere della Val Sambuzza, della Val Carisole, del Pian dell'acqua nera, l'ex lago Gornino, le torbiere presso il Rif. Calvi e presso il Lago Marcio, ed alcune facenti capo al bacino seriano quali i laghetti delle Baite di Cardeto in Val Grabiasca. Il substrato geologico è rappresentato da rocce della Formazione di Collio, ricche in plagioclasio calcico, da conglomerati del Verrucano Lombardo e da micascisti e filladi del Basamento Cristallino. Le stazioni rilevate sono distribuite a quote comprese fra 1700 m s.l.m. delle Baite di Cardeto e 2105 m s.l.m. dell'ex Lago Gornino, con una quota media di 1908 m s.l.m. Tutti i biotopi presentano una morfologia pianeggiante. La copertura dello strato erbaceo è elevata e mediamente pari al 90% con un numero medio di 15 specie per rilievo, il tappeto di briofite, costituito perlopiù da sfagni, è abbastanza ben distribuito, con valori di copertura del 70%. Ciò denota una maggior complessità di queste fitocenosi rispetto a quelle del gruppo precedente.

Trichophorum caespitosum è abbondantemente presente e forma tappeti erbacei di taglia ridotta regolari e compatti, posti sovente nella fascia più esterna delle vegetazioni di torbiera. Tali popolazioni assumono in tarda estate un tipico color ruggine facilmente riconoscibile ed individuabile anche

[15] C. Andreis - Graziella Rodondi, *La torbiera di Pian di Gembro*, C.N.R., Roma 1982.

da una certa distanza. Il tricoforo è una specie con una discreta ampiezza ecologica, essa cresce infatti sia su substrati acidi che neutri e in varie condizioni di idrofilia, sopportando anche il disseccamento dello strato torboso in alcuni periodi dell'anno. Per queste ragioni *Trichophorum caespitosum* entra a far parte di fitocenosi spesso eterogenee, sia dal punto di vista floristico che da quello ecologico, e non viene considerata da Oberdorfer[16] come specie caratteristica, bensì come semplice compagna, pur essendo presente costantemente in numerose associazioni con un elevato grado di copertura[17].

Contribuiscono alla fisionomia dello strato erbaceo *Carex fusca*, *Viola palustris* ed *Eriophorum angustifolioum*, con discrete coperture. Alcune specie erbacee sono differenziali rispetto agli altri gruppi analizzati. *Carex stellulata*, tipica delle torbiere basse, è presente con coperture medie del 10%; questa specie, seppur frequente negli ambienti acidi, è piuttosto euriecia, vegetando anche, come in questo caso, in ambienti a pH neutro-acido[18]. È presente anche *Carex irrigua*, rara sull'arco alpino, ma abbastanza frequente sulle Orobie; sporadica è invece la presenza di *Juncus alpino-articulatus* ed *Agrostis canina*, specie diffuse nelle torbiere orobiche. *Molinia coerulea* e *Potentilla erecta* in questo gruppo di rilievi compaiono come due presenze costanti che indicano condizioni di maggior drenaggio della fascia esterna del biotopo di torbiera rispetto a quella interna. Qualitativamente significativa è la presenza, pur con basse coperture, di specie neutrofile legate a substrati ricchi in basi, naturalmente in modo relativo all'ambiente acido ed oligotrofico di torbiera. Tali specie, caratteristiche dell'ordine dei *Tofieldietalia*, sono *Parnassia palustris*, *Carex flava* e *Bartsia alpina*. *Drosera rotundifolia*, o rosolida, è una piccola pianta che sopperisce alla carenza di sali minerali dell'ambiente di torbiera catturando e "digerendo" piccoli insetti attraverso particolari strutture fogliari. È una specie piuttosto rara di grande interesse ecologico. La presenza di piante carnivore, qui rappresentate anche da *Pinguicula vulgaris*, indica la marcata oligotrofia del substrato. *Scheuchzeria palustris* cresce nella torbiera presso la B.ta Tabia, unica stazione segnalata sulle Orobie, ed è rarissima in tutta la Lombardia[19]. Considerata la presenza di *Viola palustris* e *Carex stellulata*, caratteristiche dell'alleanza del *Caricion fusce*, e della presenza delle specie caratteristiche dei *Tofieldietalia* sopra menzionate, le fitocenosi descritte sono ascrivibili all'associazione del *Parnassio-Caricetum fuscae* nella forma subalpina, nella quale la fisionomia è improntata dal tricoforo.

Cariceti acidofili a *Carex canescens*

Tali fitocenosi, distribuite in tutta l'alta Val Brembana, sono prive degli elementi floristici calcofili descritti nel precedente gruppo di rilievi. Si sviluppano su litotipi del Conglomerato Basale e su filladi e micascisti del Basamento Cristallino; si tratta di rocce ricche in quarzo e prive di minerali con-

[16] Erich Oberdorfer, …, cit..
[17] C. Andreis - G. Rodondi, ..., cit..
[18] S. Pignatti, …, cit..
[19] C. Andreis - E. Auci, ..., cit..

tenenti calcio o altri metalli alcalino-terrosi. Lo strato erbaceo è mediamente composto da sole 7 specie per rilievo ed ha una copertura di oltre il 90%, lo strato muscinale, costituito da sfagni, ha una copertura del 40%. I fusceti acidofili si distinguono da quelli neutro-acidofili per la presenza di *Carex canescens*, strettamente acidofila, che entra in gioco al posto di *Carex irrigua*, *Carex flava* e *Carex stellulata*. Come precedentemente citato *Carex flava* è infatti una specie calcofila, mentre *Carex stellulata* è euriecia, vegetando sia in ambienti acidi che neutro-acidi. Nell'ambito delle tipologie vegetazionali descritte in questa ricerca, si può affermare che in ambienti acidi *Carex canescens* tende ad affiancarsi e, spesso, a vicariare *Carex stellulata*. Più spiccata e regolare appare la vicarianza fra *Carex irrigua*, negli ambienti neutro-acidi, e *Carex canescens* negli ambienti strettamente acidi. Specie che improntano la fisionomia di tali cenosi, tipiche delle torbiere basse, sono *Carex fusca*, *Viola palustris*, *Juncus filiformis* e il raro *Epilobium palustre*.

I cariceti acidofili, che hanno come specie differenziale *Carex canescens* sono da ascriversi all'associazione del *Caricetum fuscae* nella forma montana e submontana.

Torbiere oligotrofiche con arbusti nani

La presenza di fitocenosi di torbiera intermedia, rare sull'arco alpino, è nelle Alpi Orobie limitata alle stazioni del Pian dell'Acqua Nera, in alta Val Brembana occidentale, e del Lago Marcio, in alta Val Brembana Orientale. I substrati litologici sono costituiti rispettivamente dai Conglomerati del Ponteranica e dalla Formazione di Collio, entrambe rocce prive di carbonati e di chimismo acido. Le stazioni sono collocate ad una quota media di 1816 m s.l.m. (1750 m s.l.m. per il Pian dell'Acqua Nera e 1840 m per le torbiere circostanti il Lago Marcio). Le esposizioni sono meridionali e le inclinazioni nulle.

La vegetazione è strutturata in uno strato bassoarbustivo con coperture fino al 40% ed in uno strato erbaceo, costituito mediamente da 14 specie per rilievo con una copertura superiore all'80%. Lo strato di briofite, perlopiù appartenenti al genere *Sphagnum*, è presente con una copertura maggiore rispetto a tutti gli altri gruppi di rilievi (di media 83%).

La specie erbacea che differenzia le fitocenosi di torbiera intermedia è *Eriophorum vaginatum*. Le specie bassoarbustive oligotrofiche che vegetano sul compatto tappeto di sfagni presente in questi biotopi sono *Calluna vulgaris*, *Vaccinium vitis-idaea*, *Vaccinium uliginosum*, *Vaccinium myrtillus e Rhododendron ferrugineum*, tipiche delle vegetazioni boreali e di suoli acidi e poveri di nutrienti. In due stazioni troviamo un vero e proprio strato arbustivo costituito da cespugli di *Pinus mugo* nella forma prostrata che, presente nelle aree circostanti le torbiere, si spinge fin sopra gli sfagni. *Trichophorum caespitosum* forma dei piccoli tappeti erbosi compatti e fra loro isolati in tutte le stazioni. *Potentilla erecta*, specie spiccatamente acidofila ed oligotrofica, è presente in tutti i rilievi con coperture medie del 10%. *Eriophorum angustifolium* compare frequentemente, ma è quantitativamente limitato. Nelle zone con scorrimento di acqua superficiale troviamo *Carex rostrata* che forma alti popolamenti uniformi, all'interno dei quali non trovano spazio altre specie.

L'analisi ecologica evidenzia la presenza, seppur contenuta, di specie legate a suoli secchi. L'aridità in questo frangente non è dovuta alla mancanza di acqua nell'ambiente, che all'opposto ne è ricco, ma è da considerarsi di origine fisiologica e legata all'elevata acidità del fluido circolante. Il suolo è acido e spiccatamente oligotrofico, si tratta del cluster con i suoli più poveri in minerali.

Pur tenendo conto della mancanza di dati completi relativi alla flora briologica, la presenza di alcune specie caratteristiche della classe *Oxycocco-Sphagnetea*, quali *Eriophorum vaginatum* e *Drosera rotundifolia*, delle numerose *Ericaceae* bassoarbustive che vegetano sui tappeti di sfagni e di *Pinus mugo*, consentono di collocare tali comunità vegetali nell'associazione *Pino mugo-Sphagnetum* (classe *Oxycocco-Sphagnetea*). Tale decisione è supportata anche dalla peculiarità ecologica di tali ambienti, dalla maggior rigidità del clima che caratterizza l'area in cui sono collocati i biotopi (alta Val Brembana) e dall'assenza di numerose altre specie che comunemente rientrano nella flora delle torbiere orobiche (ad esempio specie della classe *Tofieldietalia*). Le fitocenosi oligotrofiche con *Ericaceae* bassoarbustive rappresentano dunque esempi di torbiere intermedie (rare su tutto l'arco alpino) che si trovano intercalate a mosaico all'interno delle torbiere basse.

Prati igrofili a Carex fusca e Blysmus compressus

I prati igrofili a *Carex Fusca* e *Blysmus compressus* costituiscono delle formazioni erbacee igrofile nelle quali, alle specie di torbiera, si affiancano specie tipiche dei prati umidi montani. Vegetazioni di questo tipo sono state rilevate nel settore orobico occidentale, in particolar modo in Val Biandino. Il substrato litologico è costituito da rocce della formazione del Servino e dei Conglomerati del Ponteranica. Anche i parametri stazionali rilevati differenziano queste comunità da tutte le altre, infatti si collocano ad una quota di 1533 m s.l.m., l'esposizione è rivolta verso i quadranti meridionali e anche l'inclinazione costituisce un fattore rilevante, dato che tali fitocenosi si sviluppano in significative, seppur lievi, condizioni di pendio.

Lo strato erbaceo è ben strutturato e stratificato, con altezza variabile fra 5 e 80 cm; la copertura è continua e si attesta sul 90-95%. Si denota anche una ricchezza floristica maggiore rispetto alle vegetazioni torbigene nella forma più tipica. La copertura raggiunta dallo strato muscinale è inferiore al 30%.

Le specie che caratterizzano i prati igrofili della Val Biandino per quanto riguarda la fisionomia sono *Carex fusca*, *Potentilla erecta* e *Deschampsia caespitosa*, unitamente ad un numeroso gruppo di specie tipiche dei prati umidi sfalciati che testimoniano suoli più ricchi in nutrienti, non acidi e con un contenuto di sostanza organica minore rispetto alle torbe in senso stretto. Tali specie sono: *Trifolium pratense*, *Prunella vulgaris*, *Alchemilla vulgaris*, *Festuca rubra* e *Ranunculus acris*. Ad esse si associano altre specie tipiche dei prati umidi di ambiente montano quali *Orchis maculata*, sgargiante orchidea abbondante in tutti i rilievi con coperture fino al 20%, *Briza media*, *Cynosurus cristatus* e *Geum rivale*. In Val Biandino sono state inol-

tre rilevate alcune specie legate ad ambienti con pH neutro, quali *Blysmus compressus*, *Eriophorum latifolium*, *Carex flava*, *Carex davalliana* e *Tofieldia calyculata*. Altra specie neutro-basofila presente in queste comunità vegetali, pur con basse coperture è *Carex paniculata*, una ciperacea cespitosa di grossa taglia (a volte alta quasi un metro). Sporadicamente sono stati rinvenuti esemplari di *Triglochin palustre*, una specie delle torbiere rara su tutte le Alpi e data per scomparsa nella Pianura Padana[20].

I prati umidi della Val Biandino vengono sfalciati con regolarità. A volte risultano recintati per evitare il transito da parte del bestiame pascolante, abbondante nel fondovalle. Spesso i pendii sono interessati da abbondante ruscellamento diffuso dovuto alla presenza della falda affiorante. Numerosi sono i rigagnoli che si formano in prossimità del fondovalle sparpagliandosi nei prati.

I prati igrofili della Val Biandino, tenendo conto della contemporanea presenza di elementi della classe *Scheuchzerio-Caricetea fuscae*, rappresentata sia da specie neutrofile (*Carex davalliana*, *Tofieldia calyculata*, *Eriophorum latifolium*) che acidofile (*Carex fusca, Viola palustris*), e di elementi della classe *Molinio-Arrhenatheretea* non trovano una precisa collocazione fitosociologica.

Conclusioni

Complessivamente sono stati censiti e studiati 46 biotopi di torbiera distribuiti sul versante orobico meridionale in un intervallo altitudinale compreso fra 1500 e 2300 m s.l.m..

Lo studio floristico, svolto su 186 specie, ha messo in evidenza dal punto di vista corologico la dominanza dei contingenti Artico-Alpino e Circumboreale, mentre la forma biologica più diffusa risulta essere quella delle emicriptofite.

La cluster analysis, applicata a 144 rilievi fitosociologici, ha portato alla distinzione di 17 gruppi differenziabili su basi floristiche ed ecologiche. Le tipologie vegetazionali incontrate risultano ascrivibili alle seguenti categorie sinsistematiche:

Scheuchzerio-Caricetea fuscae Tx. 37	Vegetazione delle torbiere basse
CARICETALIA FUSCAE Koch 26	Vegetazione delle torbiere acide
CARICION FUSCAE Koch 26	
Aggruppamento ad *Eriophorum angustifolium e Carex rostrata*	
Eriophoretum scheuchzeri Rüb. 12	Vegetazione torbigena pioniera dell'orizzonte alpino
Caricetum fuscae Br.-Bl. 15	Vegetazione torbigena di ambienti oligotrofici acidi

[20] S. Pignatti, …, cit..

Figura 4: TABELLA SINOTTICA

			1							2	3						4	5
		Clusters	3-16	108-115	59-62	87-106	124-128	70-84	65-66	1-138	17-34	38-58	24-121	88-104	85-111	74-78	2-140	92-96
		N. species x Rilievo	7	7	12	10	12	22	10	16	15	14	9	10	18	27	24	14
		N. rilievi	14	8	4	4	5	6	5	9	21	24	5	9	3	5	7	5
o		Carex rostrata Stokes	50	63	.	.	.	.	.	.	43	.	40	.	.	.	.	60
	o	Epilobium palustre L.	.	63	.	.	.	.	.	44	.	.	.	.	.	.	.	.
	o	Sparganium minimum Wallr.	.	.	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
NC	o	Luzula campestris (L.) DC.	.	.	.	.	.	83	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	o	Senecio cordatus Koch	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
cf	o	Epilobium nutans F. W. Schmidt	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	o	Taraxacum aggr.	.	.	.	.	.	50	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	o	Veratrum album L.	.	.	.	.	.	50	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	o	Cardamine asarifolia L.	.	.	.	.	.	33	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
T	o	Carex flava L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	80	.	.	.	.	.
S-CF	o	Trifolium palustre L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1	.	.	.
	o	Festuca nigrescens Lam.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	100	.	.
Cd	o	Tofieldia calyculata (L.) Wahlenb	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	60	.	.
Cba	o	Juncus alpino-articulatus Chaix	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	60	.	.
Cba	o	Carex lepidocarpa Tausch	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	60	.	.
	o	Crepis paludosa (L.) Moench	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	40	.	.
MA	o	Trifolium pratense L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	86	.
	o	Orchis maculata L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	71	.
MA	o	Prunella vulgaris L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	71	.
	o	Blysmus compressus (L.) Panzer	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	71	.
	o	Briza media L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	57	.
	o	Carex paniculata L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	57	.
MA	o	Rhinanthus alectorolophus (scop.) Pollich	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	57	.
MA	o	Cynosurus cristatus L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	57	.
MA	o	Ranunculus acris L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	57	.
MA	o	Equisetum palustre L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	43	.
	o	Polygonum historta L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	43	.
Cd	o	Eriophorum latifolium Hoppe	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	29	.
VP	a	Vaccinium vitis-idaea L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	100
VP	a	Vaccinium myrtillus L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	100
	a	Calluna vulgaris (L.) Hull	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	100
VP	a	Vaccinium uliginosum L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	80
	a	Pinus mugo Turra	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	40

VP	a	Homogyne alpina (L.) Cass. Vent.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	60	.	80
cf	a	Carex canescens L.	.	63	.	3	100	83	40	.	.	.	.	.	60	.	.
es	a	Eriophorum scheuchzeri Hoppe	.	.	4	.	60	67	.	78	.	.	.	.	.	.	.
T	a	Parnassia palustris L.	.	.	.	.	.	.	.	.	81	29	40	.	.	80	.	.
T	a	Pinguicula vulgaris L.	.	.	2	.	.	.	.	.	33	.	.	56	.	80	.	.
	a	Carex panicea L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	56	.	100	29	.
	a	Alchemilla gr. vulgaris	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	56	.	80	86	.
	a	Juncus articulatus L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	44	.	.	43	.
	a	Poa alpina L.	.	.	3	2	80	100	.	89	.	54	.	.	3	40	.	.
SH	a	Cerastium cerastioides (L.) Brillon	.	.	.	.	60	.	.	44	.	.	.	.	.	.	.	.
	a	Anthoxanthum alpinum Love et Love	.	.	.	.	40	.	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.
NC	a	Leontodon helveticus Merat	.	.	.	.	80	.	.	.	.	.	.	.	3	.	.	.
	a	Phleum alpinum L.	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	2	.	.	.
	a	Carex lachenalii Schkuhr	.	.	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	.	.
SH	a	Carex foetida All.	.	.	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	.	.
	a	Polygonum viviparum L.	.	.	.	.	.	.	.	67	.	.	.	.	.	.	.	.
SH	a	Salix herbacea L.	.	.	.	.	.	.	.	56	.	.	.	.	.	.	.	.
SH	a	Gentiana bavarica L.	.	.	.	.	.	.	.	44	.	.	.	.	.	.	.	.
NC	a	Potentilla erecta (L.) Rauschel	.	.	.	.	.	83	100	.	100	.	.	78	1	100	100	100
MA	a	Molinia coerulea (L.) Moench	.	.	.	.	.	.	40	44	67	.	100	.	.	80	.	80
NC	a	Luzula sudetica (Willd.) DC.	.	.	.	2	.	.	.	.	38	.	.	.	.	.	43	.
MA	a	Cirsium palustre Scop.	.	.	.	.	.	50	.	.	.	.	.	.	.	60	.	.
OS	a	Drosera rotundifolia L.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	60	.	.	40	.	.
OS	a	Eriophorum vaginatum L.	.	.	.	3	.	.	.	.	.	.	.	89	1	80	.	100
S-CF	a	Carex fusca All.	79	63	2	4	.	100	80	89	100	100	60	100	3	80	71	40
Cf	a	Viola palustris L.	21	100	2	2	.	100	100	33	90	96	40	44	2	100	.	60
	a	Deschampsia caespitosa (L.) Beauv.	64	63	3	4	100	100	100	89	52	83	.	.	3	100	71	.
S-CF	a	Eriophorum angustifolium Honkeny	93	63	.	.	.	67	40	.	90	92	60	67	3	80	.	80
	a	Trichophorum caespitosum (L.) Hartman	93	.	3	.	.	.	80	.	90	92	100	100	1	100	.	100
NC	a	Nardus stricta L.	36	.	2	.	100	83	100	78	.	96	.	.	3	100	.	.
cf	a	Juncus filiformis L.	.	.	4	.	100	100	.	.	33	54	.	.	2	40	.	.
Cf	a	Carex stellulata Good.	.	.	4	.	.	100	.	.	86	92	.	.	1	100	57	.
Cf	a	Carex irrigua (Wahlenb.) Sm.	.	.	4	2	.	67	.	.	67	79	.	.	1	.	.	.
	a	Agrostis canina L.	.	.	.	.	.	67	80	.	48	67	.	.	.	80	.	.

Legenda
1: Caricetum fuscae - acidofilo
2: Eriophoretum scheuchzeri - pioniero di quota
3: Parnassio-caricetum fuscae - neutro acidofilo
4: Prati igrofili
5: Vegetazione di torbiera intermedia

Specie caratteristiche
Cf= Caricion fuscae
cf= Caricetum fuscae
es= Eriophoretum scheuchzeri
T= Tofieldietalia
Cd= Caricion davallianae
Cba= Caricion bicolori-atrofuscae

SH= Salicetea herbaceae
OS= Oxycocco-Sphagnetea
VP= Vaccinio-Piceetea
NC= Nardo-Callunetea
MA= Molinio-Arrhenatheretea

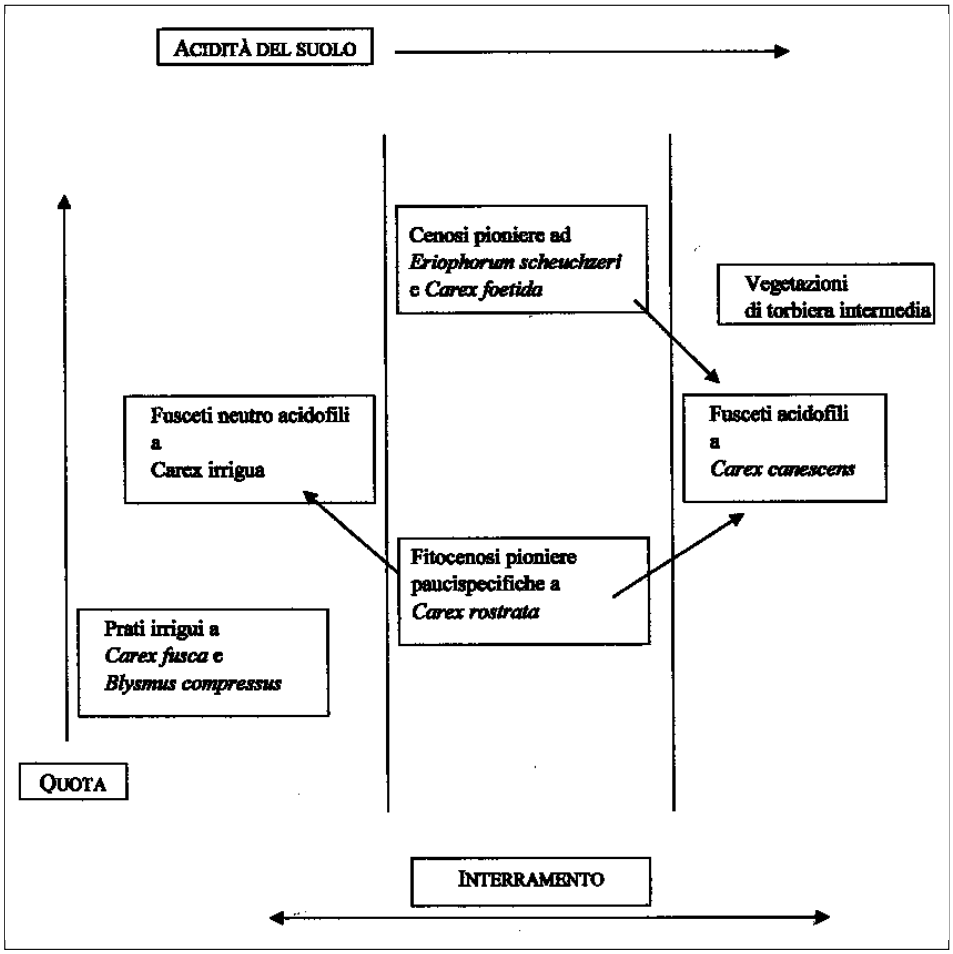


Figura 5: Dinamica della vegetazione delle torbiere orobiche.

Forma Kalkalpen
Parnassio-Caricetum fuscae Oberd. 57 Vegetazione torbigena di ambienti oligotrofici neutro-acidi
Forma subalpina
Forma montana con *Carex davalliana*

Oxycocco-Sphagnetea Br.-Bl. et Tx.43 Vegetazione delle torbiere alte e intermedie
SPHAGNETALIA MAGELLANICI Moore 68
SPHAGNION MAGELLANICI Kästner et Flöbner 33
Pino mugo-Sphagnetum Kästner et Flöbner 33

Dallo studio delle tipologie vegetazionali torbigene descritte nel quarto capitolo emergono varie considerazioni (La tabella sinottica comprensiva dei dati relativi a tutte le fitocenosi descritte è riportata nella figura 4).

Gli aggruppamenti ad *Eriophorum scheuchzeri*, *Carex foetida* e *Carex lachenalii* colonizzanti le rive dei laghetti di alta quota, appaiono spiccatamente legati alla microtermia dell'ambiente ed alla persistenza del manto nevoso; si sviluppano su suoli aventi uno scheletro grossolano con un sottile strato superficiale di torba.

Gli stadi pionieri, rappresentati dalle fitocenosi ad *Eriophorum angustifolium* e *Carex rostrata*, sono fra loro accomunati da una generale povertà e monotonia floristica e dalla predominanza di geofite rizomatose. Si sviluppano inoltre su substrati estremamente oligotrofici a granulometria molto fine.

Gli stadi evoluti delle vegetazioni torbigene sono rappresentati da due associazioni fra loro parallele sul piano strutturale: il *Parnassio-Caricetum fuscae* ed il *Caricetum fuscae*. Entrambe rappresentano una fase di maturità delle vegetazioni delle torbiere orobiche e si sviluppano su suoli prevalentemente organici. Sono caratterizzate da una ricchezza floristica superiore a quella degli stadi pionieri, oltre che dalla predominanza di emicriptofite cespitose, che prediligono un suolo evoluto e stabilizzato. La differenza fra le due associazioni emerge solo su base floristica.

Il *Parnassio-Caricetum fuscae* è in genere caratterizzato dalla presenza di *Carex irrigua* e di numerose specie legate ad ambienti neutro-basofili, quali *Carex panicea*, *Carex stellulata*, *Parnassia palustris, Tofieldia caliculata* e *Pinguicula vulgaris*.

Il *Caricetum fuscae* è invece caratterizzato dalla presenza di *Carex canescens* e dall'assenza di specie legate a tali ambienti.

In alcuni biotopi della Val Brembana, ad una quota media di circa 1800 m s.l.m., sono state rilevate vegetazioni di torbiera intermedia intercalate a mosaico fra quelle di torbiera bassa. Le fitocenosi della classe *Oxycocco-Sphagnetea* si sviluppano su suoli organici estremamente acidi ed oligotrofici, costituiti da depositi di sfagni in decomposizione, e sono alimentate prevalentemente da acque meteoriche. Tali comunità vegetali sulle Orobie trovano posto solamente in alta Val Brembana, dove le condizioni climatiche sono particolarmente rigide. La torbiera presso la B.ta Tabia è l'unica stazione orobica segnalata che ospita la rarissima *Scheuchzeria palustris*.

I prati igrofili a *Carex fusca* e *Blysmus compressus* si sviluppano in Val Biandino in condizioni di lieve pendio e sono sottoposti a sfalcio regolare. Tali fitocenosi sono più complesse rispetto a quelle delle torbiere orobiche e risultano caratterizzate dalla contemporanea presenza di elementi della classe *Scheuchzerio-Caricetea fuscae*, rappresentata sia da specie neutrofile (*Carex davalliana*, *Tofieldia calyculata*, *Eriophorum latifolium*) che acidofile (*Carex fusca, Viola palustris*), e di elementi della classe *Molinio-Arrhenatheretea* (*Cynosurus cristatus*, *Ranunculus acris*, *Trifolium pratense*).

Apparentemente non si avverte una stretta influenza della litologia sulle tipologie vegetazionali di torbiera descritte, ma l'ampia diffusione del *Par-*

nassio-Caricetum fuscae sulle Orobie è da correlare alla presenza di substrati rocciosi generalmente ricchi in feldspati alcalini, che consentono lo sviluppo di specie neutro-basofile caratterizzanti tale associazione.

Le fitocenosi torbigene presenti sulle Alpi Orobie rilevate nell'ambito di questo lavoro appartengono in gran parte all'associazione del *Parnassio-Caricetum fuscae*, benchè finora nella letteratura relativa all'area studiata, sia stato descritto solamente il *Caricetum fuscae*.

All'interno delle tipologie vegetazionali sopraelencate, ma anche fra di esse, intercorrono stretti rapporti dinamici in dipendenza dei vari stadi di igrofilia decrescente, legati al processo di interramento. Sono stati evidenziati inoltre dei gradienti in funzione del livello di trofia dell'ambiente ed in funzione della quota alla quale sono collocati i biotopi. Lo schema che sintetizza le relazioni dinamiche e catenali[21] esistenti fra le fitocenosi studiate è riportato nella figura 5.

[21] S. Pignatti, *I boschi d'Italia*, Utet, Torino 1998.

FRANCESCA PAGNONCELLI FOLCERI

PINO PIZZIGONI TRA INTERNAZIONALISMO ARCHITETTONICO E SPERIMENTAZIONE FORMALE

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 3 marzo 2000

La ricerca che oggi presento è nata da un personale interesse per un periodo storico in cui la ricchezza della produzione artistica ed architettonica contrastano con la presenza di un regime dittatoriale, oltre che dalla coscienza della particolarità del caso bergamasco all'interno del panorama produttivo architettonico nazionale. Il progetto di Piacentini per il nuovo centro cittadino e il Piano Regolatore per Città Alta di Angelini sono due casi unici, due modelli che informeranno la successiva progettazione nazionale. La scelta dell'approfondimento dell'archivio Pizzigoni è legata invece alla recente disponibilità dello stesso e alla partecipazione dell'architetto bergamasco a diversi episodi centrali nell'evoluzione e nel dibattito disciplinare di quegli anni.

L'opera di Pizzigoni negli anni del ventennio fascista può essere distinto tra progetti bergamaschi e progetti di carattere nazionale, che l'architetto porta avanti parallelamente. In ambito provinciale, per l'intero periodo preso in esame, egli progetterà abitazioni e ville che rappresentano il tema più congeniale all'architetto, grazie alle dimensioni ridotte ed alla tipologia dei problemi che deve affrontare che gli consentono di sperimentare linguaggi, forme e soluzioni tecniche che variano di volta in volta. L'opera prima è la casa per il padre in viale Vittorio Emanuele, del 1926, che si pone in linea con i dettami estetici del novecento architettonico, movimento nato nei primi anni Venti intorno alla figura di Giovanni Muzio e promotore di uno stile che fa dello neoclassico milanese ottocentesco il proprio modello, rivisitato e semplificato in linea con le suggestioni metafisiche di De Chirico.

L'evoluzione di Pizzigoni verso forme e canoni architettonici più semplificati avviene in seguito, dopo la sua partecipazione, come accompagnatore di Muzio e di Mario Sironi, alle esposizioni di Barcellona e di Colonia, del 1928 e 1929, occasioni in cui si può confrontare direttamente con la migliore produzione straniera. Ne resterà infatti molto colpito e trasferirà i nuovi canoni estetici diffusi dal funzionalismo europeo nelle sue architetture domestiche successive.

La casa Traversi in via Borgo Palazzo del 1930 e la villa per il pittore Locatelli sul monte Bastia, del 1931, risentono ancora di formalismi intellettualistici, ma sono opere che trovano spazio sulle riviste specializzate di architettura dell'epoca. Negli articoli a lui dedicati, Pizzigoni è indicato come

componente del gruppo milanese, errore storiografico nato dal fatto che Muzio lo include nel suo famoso articolo *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, apparso su "Dedalo" nell'agosto del 1931, come architetto "giovanissimo, ma già di una maturità estetica tutta sua"[1]. L'errore non è ancora stato smentito, bensì riproposto da recenti pubblicazioni: Gregotti nel 1989 e Nulli nel 1994 parlano di

> "neoclassichetto milanese di Fiocchi e Pizzigoni, che tende a riallacciare lo strato più alto della borghesia postbellica alle proprie tradizioni stilistiche, all'eredità della Secessione viennese"[2];

mentre nel volume di Patetta del 1996 Pizzigoni è citato come "uno sei promotori da un lato del *ritorno all'ordine* [...] dall'altro di un rinnovamento dell'architettura, in senso funzionale e antieclettico"[3].

Questi errori testimoniano non solo il bisogno di una revisione della storiografia architettonica classica del ventennio fascista, ma anche la necessità di approfondimenti che riescano a fare luce su ambienti e personaggi sino ad ora ritenuti secondari. In opere successive, come la villa Ardiani a Selvino, dove Pizzigoni chiama Manzù, allora ancora poco conosciuto, ad eseguire la decorazione pittorica delle pareti, e la casa *Cubo* del 1935, Pizzigoni abbandona definitivamente la retorica architettonica legata all'uso aulico dei dettagli a favore della massima semplificazione della forma e dell'essenzialità volumetrica e tipologica.

Al movimento novecentista, come si è detto, Pizzigoni aderisce spontaneamente nei primi anni di vita universitaria e in parte rimarrà legato all'ambiente milanese, tanto da venire proposto come collaboratore della rivista intitolata "900 architettonico" che si voleva diffondere nella capitale lombarda con lo scopo di "creare un fronte unico di modernisti", ma che non verrà mai pubblicata. Il legame più forte è quello che Pizzigoni instaura con i fratelli Maiocchi, con cui collabora nel 1927 per il concorso per una nuova fontana in P.zza della Scala ed in seguito a quello per una nuova cattedrale di La Spezia, del 1930.

È soprattutto Muzio, conosciuto sicuramente prima di iniziare l'università a Milano, la figura che resta centrale per tutto il suo percorso professionale ponendosi come guida, come tutore, come referente e consigliere nei momenti di difficoltà oltre che, probabilmente, come modello di moralità e di professionalità. Il rapporto non è certo univoco: sarà Muzio a tentare ripetutamente di coinvolgere Pizzigoni in eventi e manifestazioni di carattere internazionale, a procurare all'amico contatti con i più importanti protagonisti dell'ambiente artistico e architettonico di allora, a cercare di

[1] Muzio G., *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia,* in "Dedalo", fasc. XV, agosto 1931.

[2] Nulli A., 1919-1945, in Gregotti V., *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1994, p. 130.

[3] Danesi S. - Patetta L., *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Electa, Milano 1996, p. 5. Il disegno della facciata per la casa per il padre è riprodotto a p. 55.

trovargli un lavoro presso l'università di Torino quando Pizzigoni si trova in difficoltà a causa del suo rifiuto della tessera del partito.

Il primo lavoro eseguito in collaborazione con Muzio è il concorso per il piano regolatore di Bergamo bassa, del 1926, che non riceve alcuna menzione ed al quale segue, l'anno successivo, quello per il Piano regolatore di Città Alta, al quale Pizzigoni partecipa da solo meritandosi il terzo premio. Dopo la realizzazione con Invernizzi, delle case operaie alla Clementina del 1929, operazione di recupero a fini abitativi di vecchi fabbricati industriali e delle successive scuole in via Fratelli Calvi e di Loreto, altro concorso di Piano regolatore cui Pizzigoni partecipa, insieme agli architetti Dodi e Aresi, è quello per il nuovo centro di Brescia, realizzato successivamente da Piacentini, di cui però non restano documenti nell'archivio, ed il più importante piano regolatore di Bergamo che, pensato a partire dai primi anni Quaranta nuovamente insieme a Muzio, viene realizzato solo nel decennio successivo.

Gli anni Venti si concludono per Pizzigoni con la vittoria del concorso per la nuova chiesa di Gorno, del 1929, a "pianta centrale di forma all'incirca triangolare", non realizzata a causa della mancanza di fondi, e con la partecipazione ad un evento prestigioso come la IV Biennale di Monza. In questa occasione crea "una rigorosa architettura illusionistica per le classiche figure di Achille Funi"[4] e presenta alcuni prototipi di mobili dallo stile sobrio e ricercato perfettamente corrispondente all'ideale di nuova casa all'italiana, elegante e dotata di ogni confort moderno, che Ponti diffondeva in quegli anni tramite la rivista *Domus*. I legami e i rapporti con Achille Funi, continuano anche nei primi anni Trenta in particolare in occasione della Mostra della Rivoluzione fascista, del 1932, dove Pizzigoni e Funi allestiscono una sala, intervento di cui le riviste di architettura dell'epoca non parlano, ma di cui restano alcuni disegni in archivio.

Dello stesso anno è anche il progetto presentato al concorso per la stazione di S. M. Novella a Firenze, in cui, come in altri progetti studiati in occasione di competizioni nazionali – dopo Firenze, quello per il Palazzo del Littorio di Roma, ideato con Eynard e con Funi nel 1934, o quello per il palazzo degli Uffici governativi di Bergamo, del 1935 –, le forme sono deboli sia nell'impianto che nella soluzione estetica dei volumi, e testimoniano un'incapacità di gestione globale dei problemi architettonici a grande scala. Sono tuttavia occasioni importanti perché portano Pizzigoni a confrontarsi con la realtà nazionale caratterizzata dal contrapporsi di due compagini: quella facente capo a Piacentini, che sostiene la necessità di cercare nella storia i riferimenti stilistici ed estetici per la nuova architettura fascista, e quella dei razionalisti che solo nell'incontro tra dettami funzionalisti e rigore mediterraneo vedono il futuro dell'architettura italiana.

[4] MAGNAGO LAMPUGNANI V., *Architettura, pittura e arte decorativa in Italia: 1923-1940 dalla I Biennale alla VII Triennale,* in AA.VV., *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo grassi, Milano 1989, p. 71.

Pizzigoni si scontra anche con altri problemi legati alla gestione centralizzata della disciplina e del mestiere dell'architetto: in particolare chi non era iscritto al partito non poteva partecipare ai concorsi nazionali, e così, in occasione del concorso per il Littorio di Roma, Pizzigoni si vede respinto dal comitato organizzatore, perché non tesserato, insieme a Funi che suggerisce all'amico bergamasco di "resistere e di infischiarsene di tutti".

In ambito nazionale Pizzigoni fa fatica ad affermarsi soprattutto per la sua incapacità di confrontarsi e di adeguarsi ai giochi di potere ed agli sterili contrasti che si consumano nel mondo professionale di quegli anni e che lo portano, dopo il 1933, ad allontanarsene progressivamente e a rinunciare alla possibilità di collaborare con l'architetto Steiner di Roma e con Muzio al concorso per l'Auditorium di Roma, del 1933, e a limitarsi a lavorare con amici e nella sua città natale e ottenendo i risultati migliori in interventi che hanno a che fare con la dimensione domestica dell'architettura. Quello che Pizzigoni cerca, infatti, non è la fama o il potere, bensì l'espressione artistica, la correttezza formale e funzionale delle sue architetture, nella consapevolezza che "l'arte è una questione non generale ma individuale che ciascuno deve risolvere in sé stesso[…]se mai c'è dunque una regola consigliabile essa è solamente di ordine morale. Per le opere di vera architettura non si tratta più ne di razionalismo ne di classicismo".

Le occasioni più importanti di lavoro, che avrà da questo momento in poi, sono il progetto della fontana e di alcuni ambienti della V Triennale di Milano, e l'allestimento della Sala dell'Esercito per la Mostra dello Sport che si tiene nello stesso palazzo nel 1935, incarichi ottenuti grazie a Muzio. La fontana della Triennale, ideata in costante confronto con Muzio, cui viene erroneamente attribuita allora come adesso, e che attualmente è riempita e coperta, presenta una forma particolarmente originale ed in sintonia con il portico dechirichiano che la contornava.

Per gli allestimenti delle sale della Triennale, Pizzigoni risulta essere l'unico responsabile tanto che egli ne approfitta per chiamare a collaborare all'opera una serie di artisti e artigiani suoi amici: gli scultori Manzù, Lodi e Maiocchi, la ditta Piccinelli, i Minotti per le opere in legno, il Nani per le opere in rame, la ditta Rota per il marmo e Zonca per l'arredo, oltre che i pittori Zappettini per alcune decorazioni.

Il tentativo di coinvolgere sempre il maggior numero di amici e conoscenti negli incarichi a lui affidati è una costante di Pizzigoni che si ripete in particolare nella realizzazione del monumento ai fratelli Calvi a Bergamo, del 1933. Se è Pizzigoni insieme ai fratelli Minotti a vincere il concorso indetto per l'ideazione del pilo portabandiera in memoria dei fratelli caduti durante la prima guerra, in seguito Pizzigoni coinvolgerà nel lavoro anche Manzù, Nino Galizzi e lo scultore Coter, sostenendo il principio per cui è opportuno "per ragioni di equità […] distribuire il lavoro piuttosto che dare tutto a uno solo".

Nel 1935 Pizzigoni si occupa dell'allestimento delle sale dell'esercito alla Mostra dello Sport, ma dimostra ben presto la sua incapacità di sottostare ai dettami impostigli dal generale responsabile dell'esposizione, tanto che a manifestazione avvenuta, le lamentele contro il suo operato, che mantiene

"un'intonazione un po' festaiola" non conforme agli accordi ufficiali, saranno ripetute e continue.

L'architetto bergamasco, dal 1936, si limita ad intervenire in ambito cittadino lavorando prevalentemente per una committenza privata a lui fedele, cioè le famiglie Traversi, Ardeani e Alemanni. Il confronto con temi legati alla committenza pubblica cittadina, continua in occasione di due concorsi: quello per il Palazzo degli uffici governativi, bandito due volte, e quello per una serie di strutture per l'Opera Nazionale Balilla. Quest' ultimo, datato 1936 e ideato con l'architetto Paleni, per il quale i due progettisti arrivano a stendere una relazione ed un preventivo di massima, si colloca nella stessa area in cui sorge il Palazzo della Gioventù italiana del Littorio di Bergonzo, l'attuale liceo Lussana, a completamento del lotto. Da un punto di vista strettamente architettonico, le soluzioni studiate per questo complesso di edifici, tra cui è previsto un teatro con pianta a ventaglio, la Casa della Giovane italiana ed uno spazio all'aperto per attività sportive, appaiono in linea con gli ultimi sviluppi razionalisti dell'architettura italiana e caratterizzati da un approccio concreto e pragmatico al problema. Difficilmente contestualizzabile è invece il progetto per un grattacielo tra via Verdi e via Garibaldi, nel lotto d'angolo all'area che verrà occupata dal Palazzo del Littorio di Bergonzo. L'intera area urbana è oggetto di concorso nel 1936, data che corrisponde ai pochi disegni della soluzione proposta da Pizzigoni e che quindi farebbe ipotizzare una sua partecipazione allo stesso con un progetto decisamente modernista rispetto agli altri presentati in quest'occasione, che ben corrisponde allo spirito sperimentatore di Pizzigoni. A queste ipotesi succedono i disegni per il concorso per il Palazzo Littorio di Legnano del 1938 in cui la libertà e la scioltezza compositiva rivelano la nuova maturità dell'architetto il quale però, ormai volontariamente fuori dalle spartizioni di incarichi di tipo pubblico,è costretto a chiudere il suo studio e a vivere di piccoli incarichi, tra cui spicca, per la complessità e l'organicità dell'intervento, l'arredamento del ristorante il Pianone del 1941.

Se fino al 1933 l'epistolario dell'archivio Pizzigoni è ricco di lettere inviategli dalle redazioni di riviste di architettura oltre che da personaggi come Ponti e Muzio e da direttori di case editrici, dopo questa data, ed in particolare dopo il 1936, di rilevante troviamo una lettera da Ivrea che gli comunica la data di un appuntamento con Adriano Olivetti, di cui non si sa l'esito, in quegli anni il mecenate dei razionalisti, per presentare i suoi lavori; una seconda è la richiesta di materiale relativo alle sue ville da pubblicare sulla rivista londinese "The Architect".

Ultimi lavori interessanti di Pizzigoni sono gli studi di scenografie per gli spettacoli del Teatro delle Novità, costituitosi a fine anni trenta, per le quali venivano coinvolti diversi artisti bergamaschi, e l'allestimento studiato per il Primo Premio Bergamo effettuato predisponendo la chiusura, con muri in mattoni forati, del portico sottostante il Palazzo della Ragione in modo da duplicare lo spazio espositivo a disposizione con un'operazione che, snaturando la percezione del luogo, stranamente venne accettata dalla Sovrintendenza e realizzata.

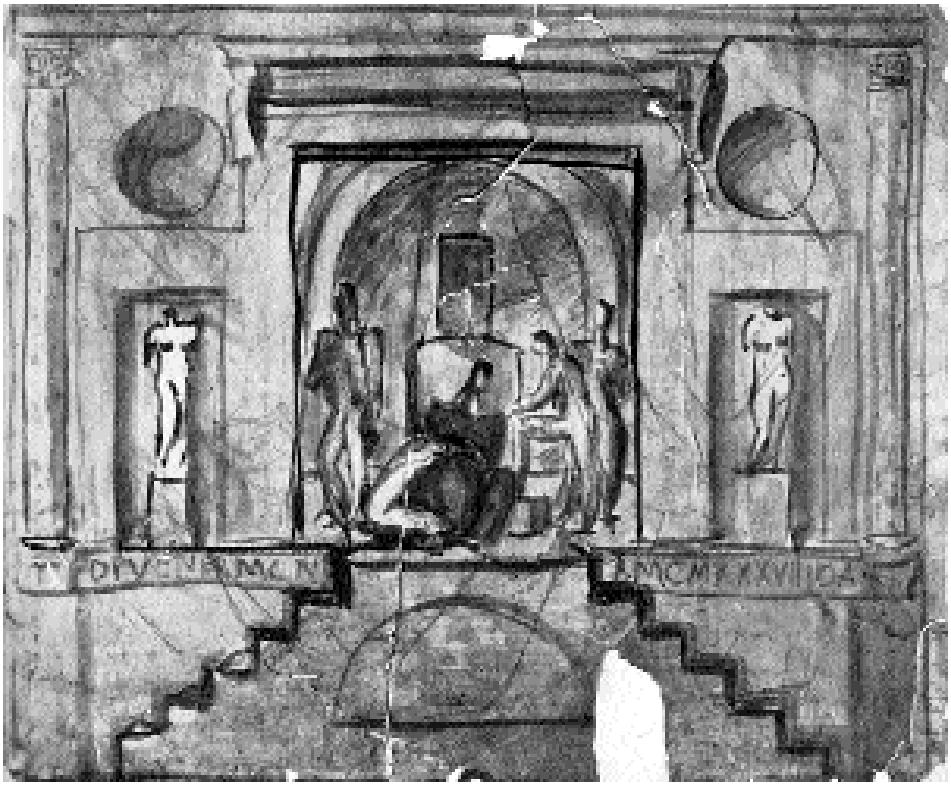
Oltre ad una lettera di Pizzigoni a Muzio in cui l'architetto bergamasco si lamenta per gli ostacoli che il suo progetto per la sistemazione del Teatro Donizetti incontra da parte delle autorità, l'ultimo documento relativo al periodo fascista è una lettera-confessione di Alziro Bergonzo a Pizzigoni in cui vengono citati diversi professionisti bergamaschi e vengono accennate le loro responsabilità politiche. Questi documenti costituiscono uno spunto interessante per altre ricerche che appaiono necessarie per fare luce sul personaggio oltre che su una realtà storica della città non ancora sufficientemente indagata.

Riguardo al rapporto tra Pizzigoni ed il regime, oggetto della ricerca, si può sostenere che egli fosse idealmente un crociano, sostenitore cioè di "una fede nella possibilità del progresso, in senso spirituale"[5], quindi contrario alla froma politica dittatoriale, anche se capace di accettare le occasioni di lavoro che localmente il partito offre. È certo che il costante rifiuto della tessera del partito e il forzato allontanamento dalle occasioni pubbliche di lavoro ed attività furono il segno dell'estraneità etica di Pizzigoni al regime, soprattutto dopo la costituzione dell'impero.

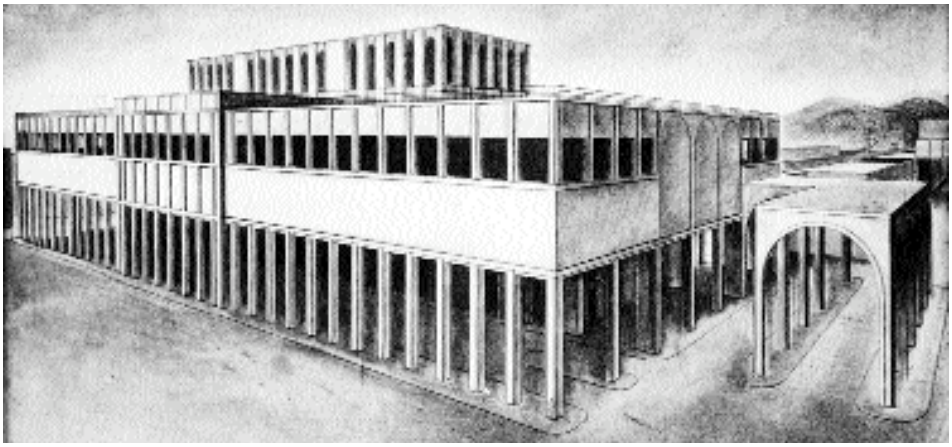
Per quanto riguarda le opere dell'architetto bergamasco pur essendo difficile, come giustamente rileva Vanni Zanella, "pesare il significato assoluto delle sue opere di architettura, possiamo riconoscere la coerenza delle sue scelte"[6], che lo portano a spaziare dal novecentismo al razionalismo senza la ricerca di uno stile, ma nel costante tentativo di giungere alla corretta soluzione del problema spaziale ed estetico legato ad una particolare situazione.

[5] Crippa G.R., *Pino Pizzigoni, architetto e pittore geniale,* Il povero bibliofilo, Bergamo 1967, p. 19.

[6] Zanella V., *Commemorazione dell'Architetto Giuseppe Pizzigoni*, in "Atti dell'ateneo di scienze lettere ed arti", vol. XXXIV 1968-1969, p. 594.

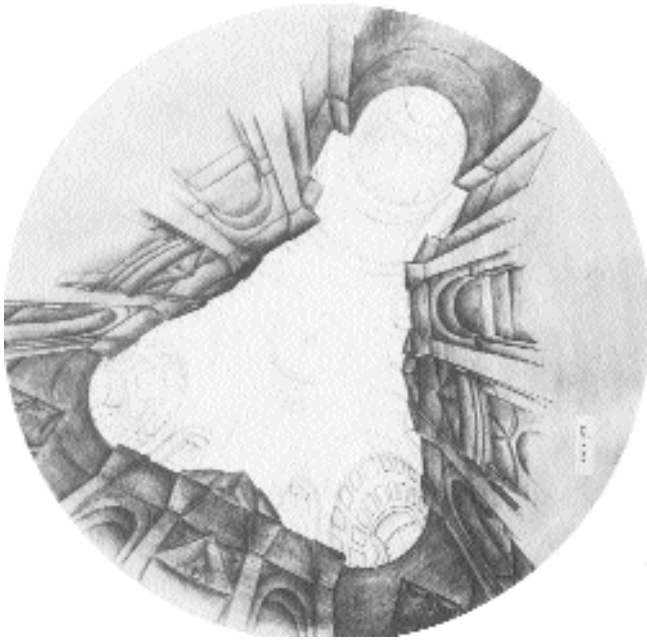


Achille Funi, *Bozzetto per la Triennale di Milano,* 1930.

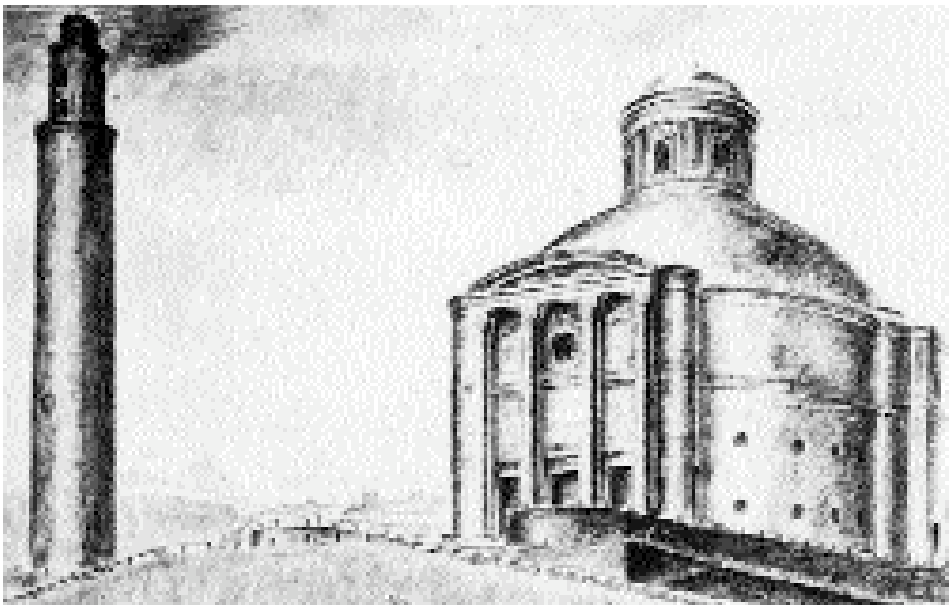


Pino Pizzigoni, *Concorso per la stazione di Stazione di S. Maria Novella a Firenze*, 1934.

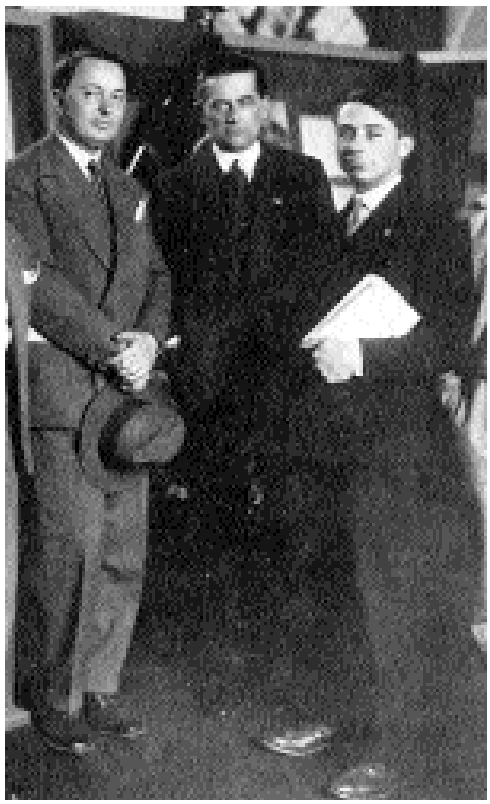
Pino Pizzigoni, *Fontana per la Triennale di Milano*, 1933
(in collaborazione con Giovanni Muzio).



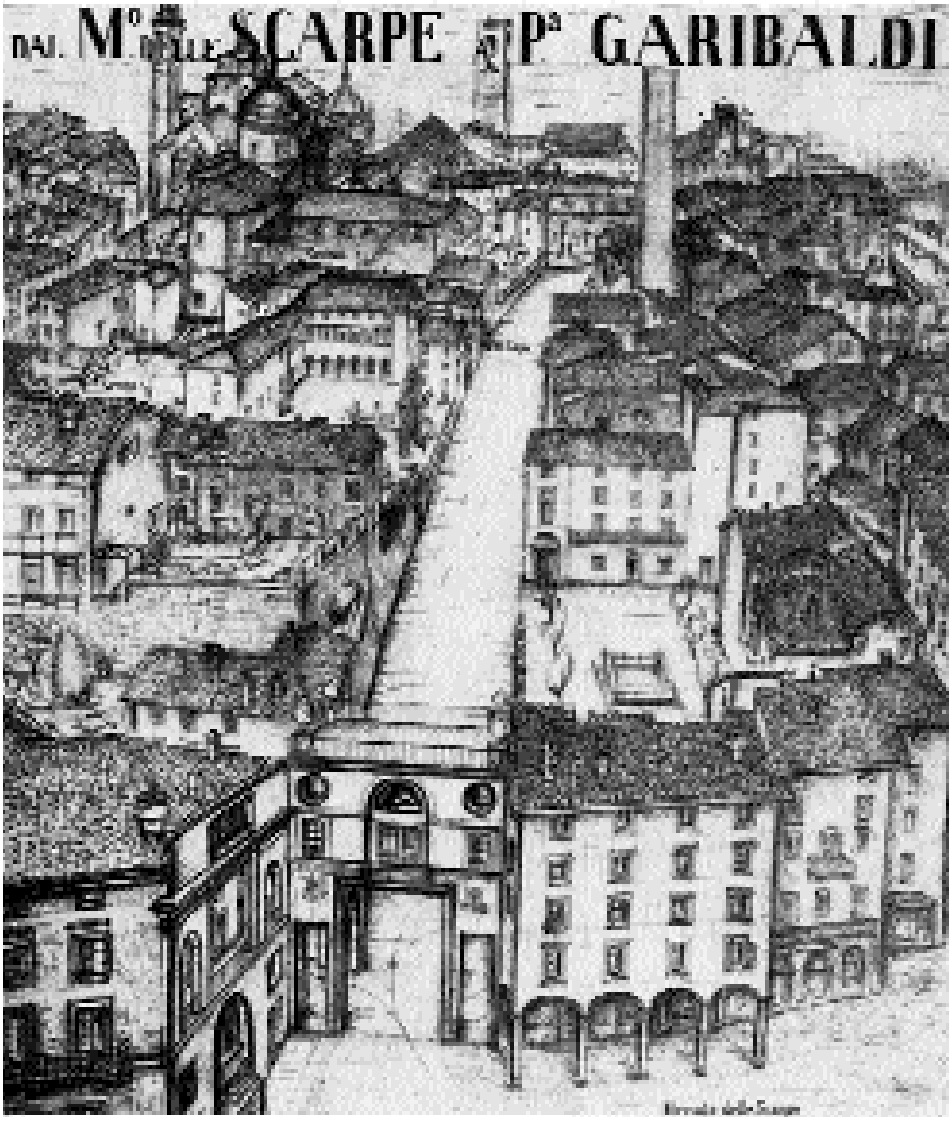
Pino Pizzigoni, *Concorso per la Chiesa di Gorno*, 1928.



Pino Pizzigoni, *Concorso per la Cattedrale di La Spezia*, 1927.

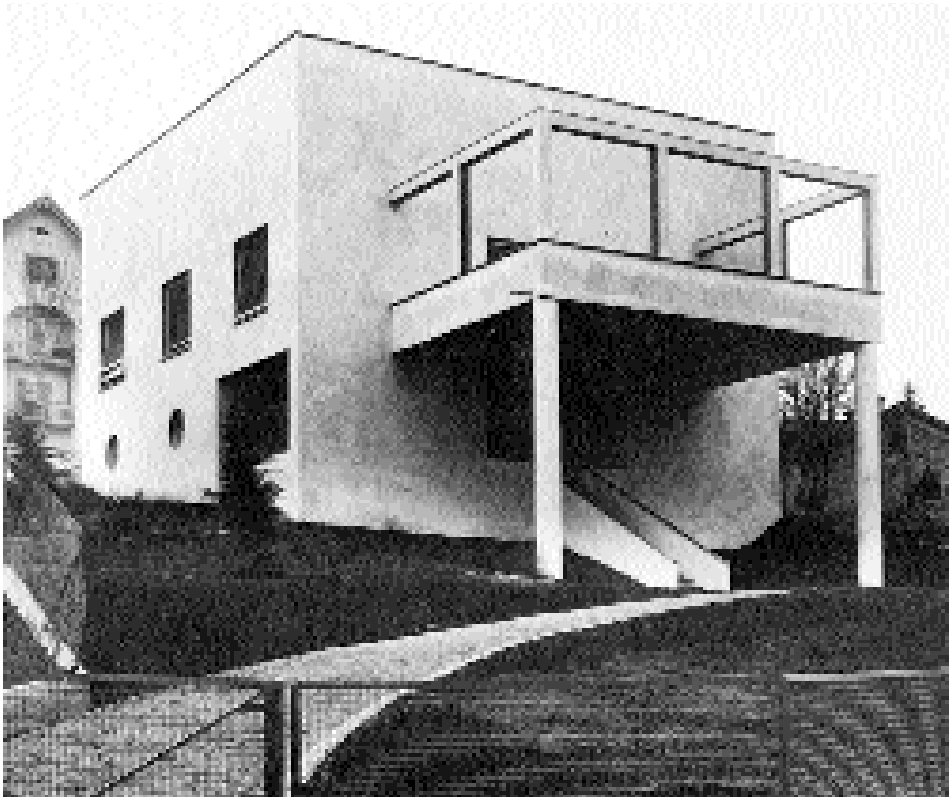


Giovanni Muzio, Mario Sironi, Pino Pizzigoni, Barcellona 1929.



Pino Pizzigoni, *Concorso per il Piano regolatore di Città Alta*, 1927.

Pino Pizzigoni, *Concorso per gli Uffici Governativi di Bergamo*, 1936.



Pino Pizzigoni, *Villa Ardiani*, Selvino 1933-34.

LUIGI UGO PELANDI

GLI ARAZZI DI SANTA MARIA MAGGIORE

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 22 settembre 2000

La Basilica di Santa Maria Maggiore conserva numerose opere d'arte e tra queste spiccano venticinque arazzi e spalliere di eccezionale qualità che adornano le balaustre delle cantorie e le pareti della chiesa.

Una serie composta da nove arazzi è di manifattura fiorentina, mentre di manifattura fiamminga sono tredici arazzi a tema profano e tre a tema biblico.

I nove arazzi cinquecenteschi prodotti dalla manifattura medicea raffigurano i misteri di Maria: *La Presentazione di Maria al Tempio*, *Lo Sposalizio di Maria e Giuseppe*, *L'Annunciazione*, *La Visita ad Elisabetta*, *Il Presepio con la Visita dei Pastori*, *La Circoncisione*, *La Visita dei Magi*, *La fuga in Egitto*, *L'Assunzione di Maria*.

La serie degli arazzi fiamminghi, prodotta nel XVII secolo, è composta da tredici arazzi a tema profano: *La serie del trionfo romano*, *Il ciclo di Daneo*, *La serie del cigno*, *Episodi di caccia*, *Perseo e Andromeda*.

I tre arazzi a tema sacro, detti "La trilogia di Anversa", rappresentano invece *L'Immacolata*, *Il Mosè al roveto ardente* e *Il Calvario*.

La presenza degli arazzi nella Basilica è giustificata dal fatto che la Misericordia Maggiore di Bergamo, che amministra la Chiesa dal 1449, ha rivolto la massima attenzione al decoro e all'arricchimento di Santa Maria Maggiore che da sempre è considerata simbolo della città.

Gli arazzi e le spalliere hanno avuto la funzione di riparare dal freddo ma sono da sempre stati esempio di decoro e immagine, e in occasione di grandi solennità e festività sono anche stati usati come apparati decorativi.

La Confraternita della Misericordia aveva acquistato già dal XIV secolo arazzi e spalliere nuove od usate, ma, quando nel 1580 vengono commissionate alle manifatture medicee di Firenze i grandi arazzi illustranti le Storie di Maria, si fa un salto di qualità e il grande impegno economico è ricompensato dalla creazione di oggetti di straordinario valore artistico.

La manifattura di Firenze è sotto l'egida del Granduca ed è proprio il Granduca Vieri de' Medici che concede il permesso per la produzione degli arazzi destinati a Bergamo. Il creatore dei soggetti è Alessandro Allori, il Bronzino, l'arazziere è Benedetto Squilli.

Un secolo dopo, nel 1696, la Misericordia Maggiore ordina tre nuovi arazzi alle manifatture di Anversa, arazzi che vengono esposti in Basilica nel 1698.

I manufatti artistici hanno ornato le pareti della Basilica fino ai nostri tempi; fu rimosso però nel 1937, in occasione del II Congresso Storico Lombardo, l'arazzo dell'Assunta e tale rimozione consentì di riscoprire il sottostante affresco medievale conosciuto con il titolo di "Albero di San Bonaventura". L'arazzo rimosso fu esposto nel Palazzo della Ragione dove rimase quasi dimenticato sino al 1956. Finalmente fu deciso di renderlo di nuovo visibile in Basilica e fu esposto dal 15 agosto fino alla fine del Duemila. L'ostensione era finalizzata alla valorizzazione dell'opera e del suo restauro.

Il valore degli arazzi medicei di Santa Maria Maggiore, aumentato dal fatto che nella Basilica permanga la serie completa degli arazzi per essa commissionati, ha favorito l'opera di recupero e di restauro che è evidenziata negli studi e nelle relazioni dei restauratori i cui contributi sono accolti in questo stesso volume.

ANNA MARIA MORASSUTTI

LA SERIE DI ARAZZI RAFFIGURANTE LE STORIE DELLA VERGINE E DELL'INFANZIA DI CRISTO DELLA BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE IN BERGAMO. ASPETTI TECNICI E DI RESTAURO

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 22 settembre 2000

La serie di nove arazzi è oggetto di restauro dal 1997. In questi anni a turno le opere sono state rimosse dalla Basilica e lì ricollocate dopo l'intervento. Chi osserva questi arazzi appesi, noterà che alcuni di essi rientrano a fatica nello spazio tra le navate della chiesa. In taluni casi si sovrappongono addirittura alle lesene che suddividono le singole pareti. Il monumento per cui erano stati progettati ha infatti avuto numerosi ed importanti mutamenti strutturali dal 1583-1584, anni in cui il primo nucleo di otto arazzi fu consegnato all'Opera Pia Misericordia Maggiore committente delle opere[1]. La manifattura di Firenze, artefice degli arazzi, fu scelta perché "tesseva alla fiamminga"[2] avvalendosi di rinomati pittori per l'esecuzione dei bozzetti con i soggetti dei panni. Sono infatti tutt'oggi custoditi presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi diversi disegni preparatori, sia per le bordure che per le scene centrali, ideati da Alessandro Allori e Giovanni Maria Butteri. La tessitura in basso liccio è stata diretta ed eseguita da Benedetto Squilli capo arazziere della manifattura.

Questa serie di arazzi si distingue tuttavia dalle opere prodotte dalla manifattura fiorentina degli anni precedenti[3] di quegli anni per alcune caratteristiche tecniche. Il materiale costituente è infatti esclusivamente lana, sia in ordito (5-6 fili al cm) che in trama (8-15 passate complete al cm). L'utilizzo esclusivo di trama in lana sia nelle zone di colore scuro che nelle lumeggiature, normalmente realizzate con trama in seta più lucida e luminosa, rende l'effetto cromatico del disegno più uniforme e opaco. Le motivazioni della scelta della trama in lana sono, secondo me, da collegare alla grande dimensione degli arazzi. L'altezza è pressoché costante (500-520 cm.) in tutta la serie, ma varia nella lunghezza dividendo gli arazzi in due

[1] H. GEISENHEIMER, *Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Alessandro Allori*, "Rassegna d'Arte" VII, 8, pp. 122-125. A. MELI, *Storia degli arazzi di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1962. LUCIA MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo Completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621).* Sillabe, Firenze 1998, pp. 81-83 e 500-504.

[2] ANGELO RONCALLI, *La "Misericordia Maggiore" di Bergamo e le altre Istituzioni di Beneficenza amministrate dalla Congregazione di Carità*, Bergamo 1912, pp. 52-54.

[3] A. MELI, … cit., p. 25.

gruppi: i panni di grandi dimensioni: *La Presentazione al Tempio, L'Annunciazione* (Fig. 1*), Lo Sposalizio della Vergine, La Circoncisione e L'Assunzione* (720-780 cm. di lunghezza) e i panni di medie dimensioni: *La Visitazione, La Natività, La Fuga in Egitto, l'Epifania* (300-550 cm. di lunghezza). Il grande effetto scenico e il prestigio di possedere arazzi imponenti unito al desiderio del committente di investire economicamente su opere durature, potevano giustificare la scelta di un materiale resistente come la lana. Resistendo nel tempo avrebbero infatti garantito quel risparmio di *più di sette scudi* che si spendevano quattro volte all'anno per gli apparati mutevoli in occasione delle grandi solennità[4]. Ad una osservazione ravvicinata dei singoli arazzi si percepisce come la tessitura è realizzata a vaste campiture di colore e, pur restando molto elaborata, non si sofferma mai nel particolare più minuto. Sono opere che vanno quindi osservate e colte nel loro insieme come appunto grandi affreschi.

Molto quindi dobbiamo alle accorte e atipiche scelte tecniche della manifattura fiorentina. I nove arazzi con *Le Storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo* sono infatti l'unica serie di panni fiorentini del XVI secolo ancora conservata ed esposta nel luogo per il quale era stata realizzata.

Il restauro

I fattori di degrado più evidenti e comuni a questo gruppo di opere erano l'evidente deposito superficiale di tipo generico medio: polvere, depositi dovuti all'inquinamento atmosferico, deiezioni di animali ed insetti. La consunzione evidente dei filati di colore marrone scuro/nero e l'attacco diffuso delle tarme che producevano incongruenze e mancanze nella tessitura. Le numerose manomissioni e rammendature che causavano dannose tensioni sulla superficie degli arazzi e conferivano loro un aspetto disordinato.

Il rilevante deposito superficiale di "sporco" era implementato dall'utilizzo della trama di lana, la cui fibra presenta una superficie più scabra e quindi più soggetta a trattenere la polvere. Polvere e deposito di natura grassa erano cospicui anche nella parte posteriore degli arazzi, ricca di fili e masse di nodi residui della tessitura originale. Gli arazzi infatti presentavano sul rovescio un'armatura a fasce (foderatura) che non copriva l'intera superficie del tessuto favorendo nelle zone scoperte il massiccio deposito da noi rilevato (Fig. 2). L'armatura a fasce era d'altronde tipica della manifattura fiamminga e fiorentina, anche se quella ancora presente sugli arazzi era solo in minima parte da ritenersi originale.

Le singole opere sono state preliminarmente esaminate e documentate,

[4] Analoghe caratteristiche tecniche (ordito e trama in lana, medesima riduzione, misura analoghe), si riscontrano nella serie di arazzi con Storie del Battista tessute in Firenze negli anni successivi (tra il 14 maggio 1586 e il 14 gennaio 1588), su commissione dell'Opera del Duomo di Firenze. Cinque degli otto arazzi che compongono la serie sono su disegni di Alessandra Allori (L. Meoni, … cit., pp. 270-272).

quindi è iniziata la fase di "smontaggio", cioè di rimozione delle parti aggiunte al termine della tessitura o nei secoli successivi: armatura posteriore, sistema di sospensione, bordature del perimetro, toppe...

La superficie della tessitura è stata più volte aspirata proteggendo l'arazzo con reti/filtro. La successiva fase di pulitura è stata condotta per immersione in acqua. Speciali vasche ci hanno permesso di mantenere l'arazzo disteso durante tutto il lavaggio, immergendolo ed estraendolo dal bagno senza manipolarlo direttamente. L'acqua demineralizzata è stata miscelata con tensioattivo naturale non ionico (saponina pura 0,05%), estratto concentrato di radica saponaria. Il bagno di lavaggio è stato più volte cambiato esercitando durante le immersioni un'azione superficiale di tamponamento con spugne per rimuovere la maggior quantità di deposito possibile. Più immersioni in sola acqua demineralizzata e un prolungato risciacquo a pioggia ci hanno infine consentito di rimuovere anche il tensioattivo. L'asciugatura è avvenuta naturalmente in un periodo di circa 24 ore, mantenendo l'arazzo disteso in un ambiente deumidificato.

Il metodo di consolidamento individuato per questi arazzi e nato dalle considerazioni sullo stato generale del loro tessuto. L'assenza di vaste lacune concentrate o situazioni di estremo degrado se non nelle cimose; la consunzione superficiale dei filati di lana di colore marrone presenti nelle rifiniture del disegno; le molteplici micromancanze localizzate dovute all'attacco degli insetti, ci hanno portato a optare per un restauro di tipo integrativo. Un intervento cioè che mira a consolidare e ripristinare la tessitura originale senza applicare supporti nella parte posteriore degli arazzi. Permette quindi alle opere di restare appese secondo le caratteristiche tecniche ed estetiche peculiari di questo genere di panni. Tale intervento non sarebbe però stato proponibile se le opere non avessero ancora posseduto una buona coesione strutturale.

La tessitura originale era tuttavia compromessa da numerosissimi rammendi eseguiti con i filati più disparati e ritessiture che si erano sovrapposte in riprese successive. Alcuni di essi erano inoltre molto alterati ed estremamente visibili a causa dei viraggi subiti dal colore dei filati. Considerevole quindi è stato il lavoro di selezione e rimozione preliminare di questi interventi anche se il criterio prevalente è stato quello del massimo rispetto degli antichi restauri.

La causa della diffusa consunzione superficiale dei filati di colore marrone è da ricercare nei processi originali di tintura. Il colorante marrone scuro o nero non esiste infatti già reperibile in natura. Esso veniva prodotto con un lungo processo di tintura che prevedeva un trattamento di mordenzatura preliminare della lana con tannini, la sovrapposizione di più bagni di colore oppure un trattamento finale con ossido di ferro su colori scuri e intensi. La prolungata bollitura e l'utilizzo di queste sostanze molto aggressive compromettevano la struttura della fibra proteica causandone nel tempo la lenta disgregazione.

Durante il restauro abbiamo condotto l'intervento di integrazione della trama di colore marrone con filati in lana di caratteristiche e aspetto simili

a quelli originali. I filati, tinti appositamente[5] sono stati inseriti realizzando una tessitura meno compatta e battuta di quella originale (trama diradata) per differenziare il nostro intervento e renderlo individuabile (Fig. 3-4).

Tutta la serie di arazzi ha purtroppo perduto la maggioranza delle cimose perimetrali a causa del loro pessimo stato di conservazione. Qui infatti il filato di lana marrone aveva trovato maggiore ed esclusivo utilizzo. Durante i precedenti interventi di manutenzione le cimose sono state via via sostituite con tessuti e fasce di vario materiale (lana, cotone, fustagno...). Le cimose sono tuttavia un accessorio molto importante degli arazzi perché li delimitano e preservano le zone più interne della tessitura. Sono i punti di appiglio lungo i quali l'arazzo viene manipolato ed appeso. Abbiamo quindi consolidato le parti superstiti delle cimose cucendole su supporti in lino secondo un criterio di restauro conservativo. La loro ricostruzione era infatti improponibile per il pessimo stato di conservazione in cui si trovano. Per tutta la serie sono state tessute a telaio cimose di aspetto e colore simile a quelle originali. Le nuove fasce, poste a copertura dei residui originali, davano un aspetto uniforme al perimetro degli arazzi e sostituivano i tessuti applicati durante i restauri.

La perdita delle cimose per un arazzo è anche una grave menomazione documentaria. Qui infatti al termine dell'intervento veniva tessuto il marchio della manifattura e/o la sigla dell'arazziere. Della "nostra" serie solo l'arazzo raffigurante *La Circoncisione* presentava, se pur malamente rammendata e trasferita in altro loco, l'inconfondibile sigla di Benedetto Squilli. La porzione residua di cimosa è stata da noi restaurata con un intervento conservativo (Fig. 5) e riapplicata sulla nuova cimosa inferiore.

Benedetto Squilli era il capo arazziere della manifattura di Firenze, colui che sovrintendeva all'esecuzione degli arazzi ed eseguiva le parti più impegnative della tessitura garantendo la produzione di opere di alta qualità. Opere come la serie in restauro non potevano infatti essere eseguite da un unico tessitore, ma erano indubbiamente il risultato di un lavoro di equipe. I singoli operatori avevano specializzazioni diverse (volti, panneggio, bordure, architetture...). Questi arazzi sono quindi il risultato di una grande sinergia di arte, tecnica e lavoro.

Anche il restauro di queste opere è stato affrontato in equipe e considerevole è stato l'impegno fin qui richiesto per restituire loro un nuovo equilibrio tecnico ed estetico che speriamo contribuisca alla loro conservazione futura.

Le foto pubblicate in questo articolo appartengono alla ditta Morassutti Amistani srl di Padova.

[5] Per le indicazioni sulle tipologie dei coloranti da noi utilizzate nel restauro vedi *Colori e coloranti. La tintura nel restauro del tessile antico*, a c. di LORETTA DOLCINI. Estratto fuori commercio da "OPD Restauro" n° 3, 1991, e n° 4, 1992. Centro Di e OPD - Firenze.

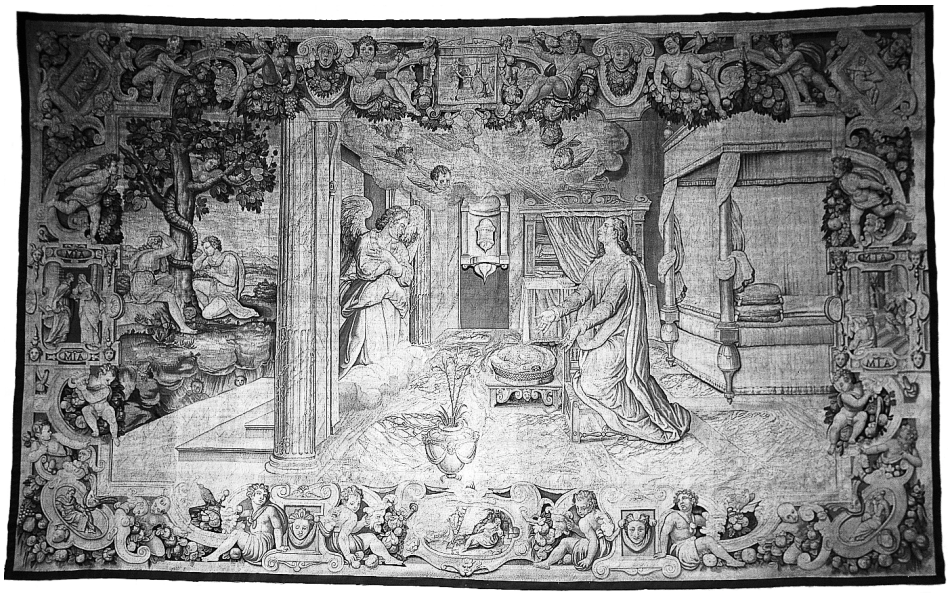


Fig. 1 - L'Arazzo L'Annunciazione *(cm. 500 x cm. 780) al termine dell'intervento di restauro.*

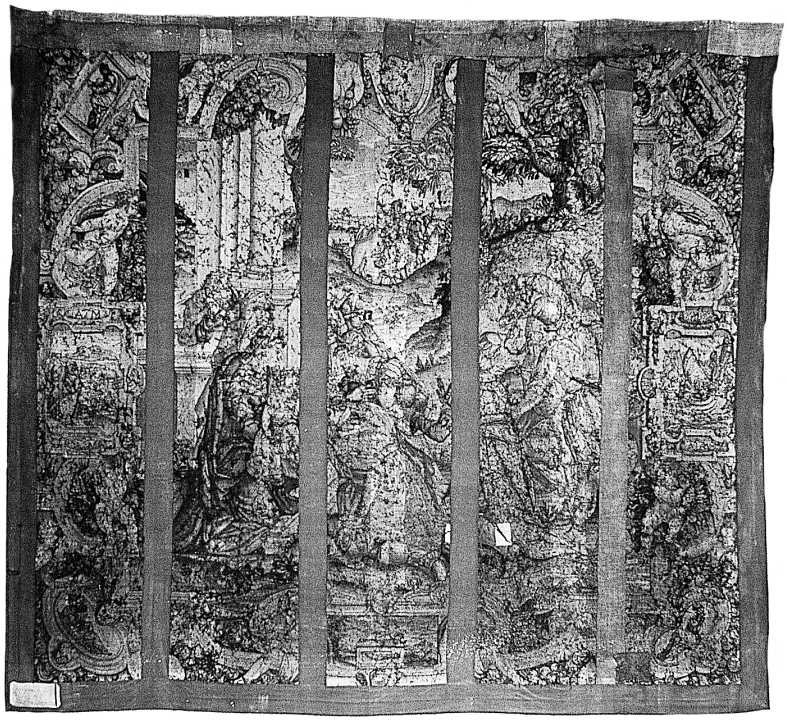


Fig. 2 - Armatura posteriore a fasce rilevata sull'arazzo L'Epifania.

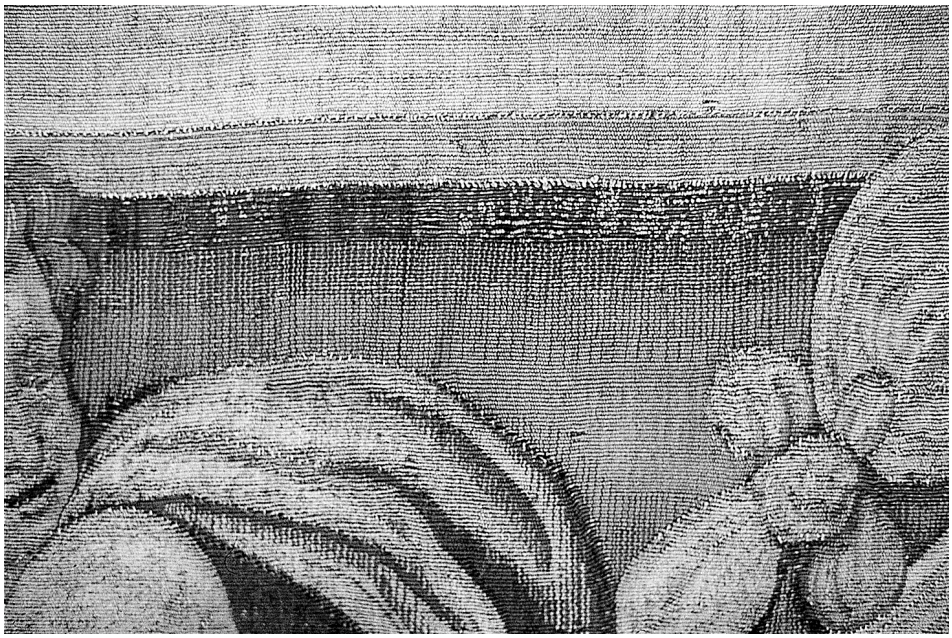


Fig. 3 - Arazzo: La Presentazione al Tempio. *Particolare dei restauri integrativi presenti nel bordo di colore nero della cornice perimetrale.*

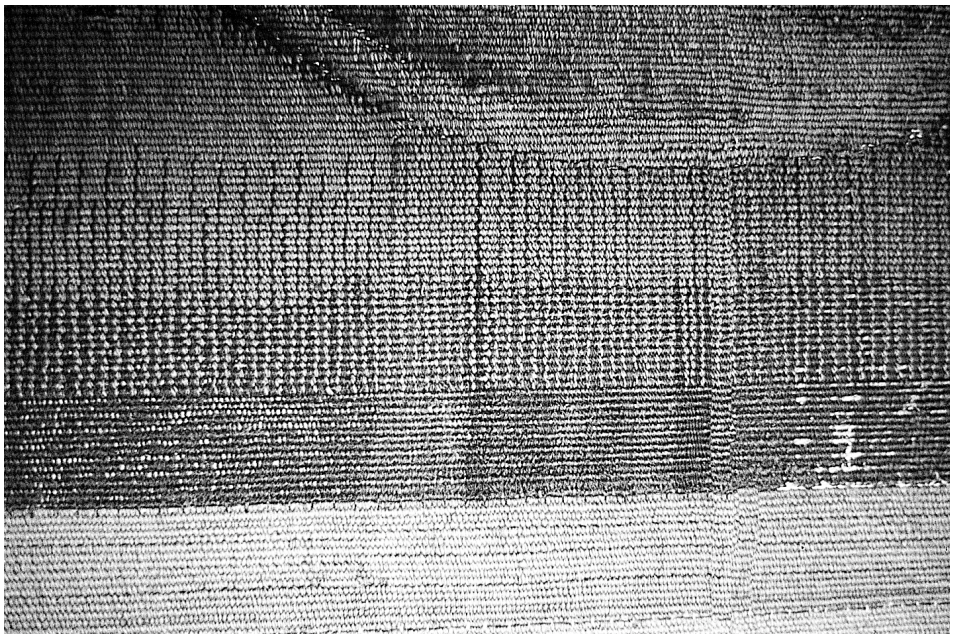


Fig. 4 - Particolare delle diapositiva n. 3 dopo la rimozione dei restauri, durante la fase del restauro integrativo.

Fig. 5 - La porzione di cimosa con la sigla dell'arazziere rinvenuta sull'opera La Circoncisione. *Particolare durante il consolidamento.*

FRANCESCO PERTEGATO

IL RESTAURO DEGLI ARAZZI FIAMMINGHI DI SANTA MARIA MAGGIORE A BERGAMO

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 22 settembre 2000

La tecnica di produzione degli arazzi

Gli arazzi sono fondamentalmente dei quadri di tessuto nei quali la decorazione, anche molto complessa e con dettagli raffinati, è ottenuta attraverso l'intreccio di filati d'ordito di lana non tinta, con altri di trama, di lana e seta tinte nei colori richiesti dalla composizione. Il processo è illustrato in alcune tavole dell'*Enciclopedie*. Questa (fig. 1) mostra un arazzo in lavorazione; la tessitura procede dal lato destro della composizione a quello sinistro o viceversa; quello che si vede rappresentato è il telaio ad alto liccio: l'ordito è verticale, in basso c'è l'arazzo già tessuto, in parte avvolto sul subbio inferiore, sopra si vede l'ordito avvolto sul subbio superiore. In un'altra tavola si vedono in dettaglio le due mani del tessitore: la destra seleziona i fili d'ordito per produrre la bocca di tessitura, cioè per incrociare i fili dispari con quelli pari; la sinistra muove il broccio su cui è avvolto il filato di trama del colore voluto, solo per il tratto richiesto; in basso pendono i brocci dei colori utilizzati in quell'area. A proposito dei cartoni, bisogna precisare che, nel telaio ad alto liccio, l'arazziere lavora dal rovescio dell'arazzo e ha il cartone appeso alle sue spalle; controlla il lavoro che fa attraverso uno specchio che sta davanti a lui, al di là dei fili d'ordito sui quali sono tracciate a penna le linee essenziali del disegno. Operando in questo modo le figurazioni di cartone e arazzo sono corrispondenti.

C'è un secondo modo di procedere, quello del telaio a basso liccio, nel quale l'ordito è orizzontale, il cartone viene posto al di sotto dell'ordito; il tessitore lavora anche qui dal rovescio ma, avendo il cartone davanti a sé, il tessuto risulta in controparte, cioè la destra del cartone si trova a sinistra nell'arazzo e viceversa. Se osserviamo un dettaglio del cartone, con la piccola scena della *Natività*, dell'arazzo di Anversa (1696-98)[1] con l'*Immacolata*, notiamo che mentre nel cartone la Madonna è sulla destra, nell'arazzo è collocata a sinistra; ciò significa che l'arazzo è stato realizzato su un telaio a basso liccio.

La tessitura in origine era prevalentemente ad alto liccio. Quella a basso liccio ha finito per imporsi successivamente perché il fatto che l'incrocio dei

[1] ANGELO MELI, *Storia degli arazzi di S. Maria Maggiore in Bergamo,* Bergamo 1962, pp. 38-61, tvv. XXII-XXIV.

fili venisse prodotto mediante pedali azionati dai piedi, lasciava entrambe le mani dell'operatore libere per manovrare i brocci. Questo rendeva la tessitura più spedita e, quindi, meno costosa. Il costante controllo diretto sul cartone, inoltre, consentiva un lavoro più fedele al disegno ma lasciava meno spazio alla originalità nell'impiego della tecnica. Naturalmente gli arazzi ad alto liccio vengono considerati di maggior pregio perché la loro produzione è più lenta e lascia più spazio all'interpretazione del tessitore, che spesso si firma nella cimosa inferiore o intesse il marchio dell'arazzeria in quella laterale destra. Questo per quanto riguarda il tessuto. Ma l'arazzo è un manufatto più complesso.

Un altro elemento costitutivo è il sistema di fasce di rinforzo spesso presenti sul retro, dette bande d'armatura. A meno che non interferiscano con la futura conservazione andrebbero mantenute *in loco* perché sono una testimonianza storica di manifattura. Sono ancora presenti nei tre arazzi fiamminghi della serie detta del Cigno, che rappresentano il mito di Frisso ed Elle (1550 ca.; sono pervenuti alla Basilica, usati, per acquisto, nel 1627)[2]. In origine constavano di una banda larga orizzontale al margine superiore e di quattro più strette verticali; la fascia inferiore non c'era perché era quella superiore, dov'erano fissati ganci e anelli di ostensione, ad essere maggiormente soggetta ad usura; più tardi è stata aggiunta quella inferiore, di tela di lino non sbiancata.

Ci sono poi le fodere. Qui vediamo il retro di uno degli arazzi della stessa serie che conservano una fodera antica anche se non originaria. Qui è visibile, invece, una scritta tracciata su pergamena, che compare sul retro di uno dei tre arazzi di soggetto sacro realizzati ad Anversa, in cui si legge, non proprio chiaramente: "dalla parte dell'epistola". Anche le fodere sono importanti perché portano talvolta scritte che indicano – l'esposizione degli arazzi era temporanea; si appendevano in occasioni speciali e durante l'inverno – la posizione in cui erano collocati, e da questo si può in taluni casi risalire alla collezione e al luogo di provenienza, alle manutenzioni effettuate e alle manomissioni subite. Quando non è il caso di conservarle è comunque utile documentarne tutte le evidenze (materiali, scritte, etichette ecc.).

Restauro

Se poniamo, molto sinteticamente, come obiettivi del restauro la pulitura, il consolidamento e la valorizzazione delle potenzialità figurative di un oggetto, la prima operazione che si fa su un arazzo è la pulitura: normalmente la spolveratura seguita dal lavaggio. Nel nostro laboratorio il lavaggio viene effettuato in una vasca ricoperta da una griglia di acciaio inossidabile su cui gli arazzi vengono distesi, ricoperti da uno strato di tulle di nylon

[2] *Ibidem*, pp. 13-16, 20-22, tvv. X-XI.

al fine di evitare fenomeni di abrasione nel corso del trattamento. Gli operatori lavorano su un ponte mobile, posto una quindicina di centimetri al di sopra, in modo da poter raggiungere agevolmente ogni punto della superficie; la soluzione detergente viene distribuita mediante una spugna imbibita; il risciacquo viene effettuato a pioggia con una barra ad ugelli che si sposta avanti e indietro e, quando gli arazzi sono sufficientemente robusti, si agisce con un leggero sbattimento delle mani sulla superficie (fig. 2) perché si è riscontrato che tale moderata azione meccanica favorisce la fuoriuscita della polvere.

La fase successiva è il consolidamento. Il procedimento che noi normalmente utilizziamo a tale scopo è quello, assai diffuso in molti laboratori italiani ed europei, del supporto, parziale o totale a seconda dello stato di conservazione dei manufatti. Tutti e cinque gli arazzi della MIA che sono stati restaurati presso il nostro laboratorio sono stati sottoposti a supporto totale, per la semplice ragione che i guasti, talvolta lacune vere e proprie, altre solo indebolimenti del tessuto, erano consistenti e diffusi su tutta la superficie. In questi casi è saggio, allo scopo di ottenere un consolidamento migliore, ricorrere ad un supporto totale. L'applicazione del supporto, a cucito, viene condotta mantenendo disteso l'arazzo mentre il supporto è leggermente più ampio, perché sia quest'ultimo ad adattarsi alla superficie dell'arazzo che è spesso increspata e non viceversa, e per fare in modo che uno volta che l'arazzo sarà appeso non vi vengano trasferite tensioni.

E adesso affrontiamo alcuni dei problemi estetici dell'intervento di restauro, a partire dai più semplici fino ai più complessi. Negli arazzi ma, più in generale nei tessuti, poiché la materia espressiva coincide con la struttura, ad ogni perdita sul piano figurativo corrisponde una perdita di solidità. Di conseguenza ogni intervento di consolidamento ha effetti anche sul piano espressivo.

Il primo problema che consideriamo è costituito dalla cadute di trame di seta chiara, un guasto assai frequente. La seta, infatti, è molto sensibile, più della lana, alla fotodegradazione. Nella bellissima testa della Madonna Immacolata, in uno degli arazzi di Anversa, il fenomeno ha portato alla caduta per disgregazione delle trame corrispondenti ai capelli, biondi, alla sinistra del volto. Rimosso lo sgraziato intervento del passato, a metà strada tra la ritessitura e il rammendo, sono venuti in luce i fili d'ordito chiari. In un caso come questo dove il materiale mancante è chiaro, una volta riposizionati correttamente (erano distorti e in parte spezzati), gli orditi sono stati ancorati al supporto con un filato chiaro, che finisce per non essere visibile. In questo modo si ripristinano ad un livello soddisfacente, sia la campitura di colore sia la *texture* che caratterizza la superficie dell'arazzo; si ha cioè un buon recupero figurativo e anche della grana del tessuto (fig. 3).

Il sistema del cucito che non interferisce visivamente con il materiale originario non è adeguato nei casi dove si abbiano, invece, perdite di trama in campo scuro. In questo secondo caso si realizza il cucito con un filato di colore e materiale simili a quelli delle trame originarie perdute, ma condotto in modo da non coprire del tutto l'ordito sottostante: una sorta di tessitura a

trame distanziate. Il procedimento consente di pervenire ad una percezione combinata tra materiale originario e materiale di restauro e ciò evita l'impressione di chiazza intrusiva che denuncia molte delle ritessiture del passato. È un trattamento simile a quello che si fa spesso con i dipinti, come il rigatino, l'astrazione cromatica ecc.; si tratta di interventi di tipo cromatico che non ricostruiscono quello che manca ma operano in modo che la lacuna non salti all'occhio; cioè non diventi – come dice Brandi – "figura". Questo criterio si rivela particolarmente efficace nel caso assai diffuso della disintegrazione dei filati di trama di lana marrone scuro e nero, quale effetto secondario della tintura con mordenti a base di ferro. Va considerata, insieme alla fotodegradazione della seta, la principale causa di degrado dei tessili, sia sul piano della solidità che su quello figurativo. La perdita delle aree scure, infatti, impoverisce la resa del chiaroscuro mentre la caduta dei profili delle figure riduce l'incisione della composizione (fig. 4). In questi casi si procede come già visto, ma infittendo il cucito in modo da recuperare parzialmente la campitura (fig. 5). Perdite di lana erano particolarmente consistenti nella cimose dei due arazzi di Anversa già sottoposti a restauro, e nelle figure dei tre della serie detta del Cigno.

Questi ultimi, rappresentanti episodi del mito (fig. 6) che si susseguono da sinistra a destra come in una storia a fumetti, costituivano in origine delle spalliere: ricoprivano lo schienale di sedili o di scranni. Lo provano sia il loro formato (corti ma molto larghi), sia il fatto che, a differenza di quanto succede normalmente, sono molto più danneggiati nella bordura inferiore che in quella superiore, su cui grava tutto il peso. Sono ancora pressoché integri sul piano figurativo ma sono letteralmente disseminati di guasti, grandi e piccoli, in passato risanati con pezze di arazzo e di tessuti jacquard dell'inizio del XIX secolo. Le perdite non riguardano solo i filati di trama: tutto il bordo inferiore è disgregato, con lacune che interessano non solo la cimosa ma porzioni consistenti della bordura; smontati i fittissimi e incongrui rammendi la linea di margine ne risultava estremamente discontinua. La posizione e il tipo del guasto (non all'interno della composizione ma ai suoi margini) hanno richiesto un adattamento del metodo generale del supporto totale, mediante alcuni accorgimenti. Vediamo come si è proceduto. Le bande d'armatura sono state lasciate in posizione (è quello che noi normalmente facciamo e che il direttore dei lavori, d.ssa Daffra della Soprintendenza ai BB AA SS di Milano, ha richiesto; nel caso di lavaggio vengono tolte se possono creare problemi ma spesso vengono poi ricollocate). La fodera, inoltre, era anch'essa antica e di un tessuto (tela di lino blu) molto simile a quello delle bande d'armatura. I guasti della bordura superiore erano praticamente invisibili, proprio grazie alla banda d'armatura che stava sul retro e che attenuava la percezione delle lacune. D'accordo con la d.ssa Daffra abbiamo pensato che, ponendo il tessuto ricavato dalla vecchia fodera tra l'arazzo e il supporto ai margini, si sarebbe ottenuto un risultato apprezzabile, in ragione della compatibilità estetica già verificata nella bordura superiore. Nella storia degli arazzi, infatti, il lino blu e il colore blu figurano spesso; per esempio nelle cimose che sono frequentemente di lana blu,

o nelle cuciture degli stacchi di tessitura che sono realizzate con filati di lino blu. La ragione deve risiedere nel fatto che questo tipo di colore si sposa abbastanza bene con la gamma dei colori della lana e della seta. Fatto un tentativo abbiamo visto che ricollocando il tessuto della fodera sul retro della bordura inferiore, l'impatto era positivo e preferibile alle numerose proposte alternative di tessut tinti con la finalità di ottenere un "neutro" accettabile. Non solo: gli arazzi hanno una piccola cimosa sui quattro lati di 3-4 cm che sono di lana blu; il colore blu era, pertanto, richiamato dalla cimosa.

La ritessitura a trame distanziate (reinserendo gli orditi ove mancanti) che non ricostruisce il campo ma ne ripristina uno simile a quello originario, realizzata nella cimosa degli arazzi di Anversa, sarebbe stata praticabile anche nella bordura dei tre con il mito di Frisso ed Elle. Avrebbe semplicemente comportato una differenza di costo; ma una differenza notevole: praticamente il costo moltiplicato per cinque. Considerando la gravità e l'ampiezza dei danni al margine inferiore, questo avrebbe significato forse non compromettere il progetto del restauro degli arazzi; certamente rallentarlo di molto. La scelta fatta è; si fa correntemente in ogni settore del restauro. Il materiale originario, liberato dalle superfetazioni, viene riposizionato e ancorato in un contesto non ostile, che riprende qualche elemento dell'opera; nel nostro caso il colore della cimosa. Il fondo che appare dietro le discontinuità del bordo è il contrario di un neutro: è un una scelta di colore. Una scelta di colore non sempre omogeneo alle aree limitrofe dell'arazzo ma omogeneo rispetto al manufatto nel suo complesso. Il confronto tra due particolari della bordura, una prima e una dopo il restauro, dà un'idea della resa dell'intervento (figg. 7-8).

Per quanto riguarda infine le lacune presenti nel campo centrale, in parte sono state lasciate in loco le vecchie pezze di arazzo, quando questo non interferiva con il delicato lessico figurativo; in parte sono state sanate sottoponendo del tessuto di *reps* di lana, che ha una superficie canellata simile a quella dell'arazzo, tinto in alcuni colori in modo da passare il più possibile inosservato.

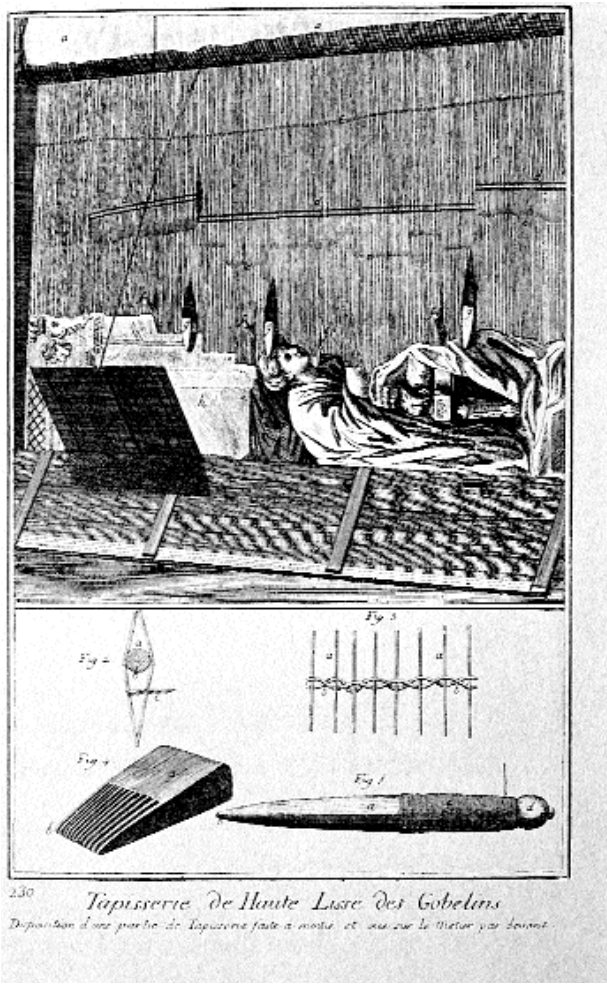


*Fig. 1 - Tavola dell'*Enciclopedie *che rappresenta la lavorazione di un arazzo ad alto liccio.*

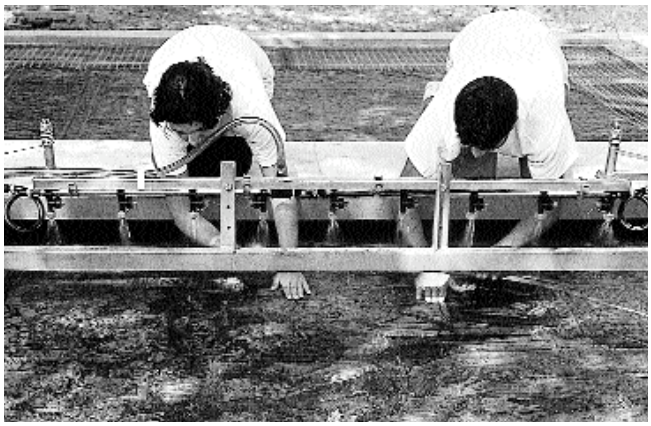


Fig. 2 - Operazioni di risciacquo, nel corso del lavaggio di un arazzo, condotto presso il Centro Restauro Manufatti Tessili (Filo - FE).

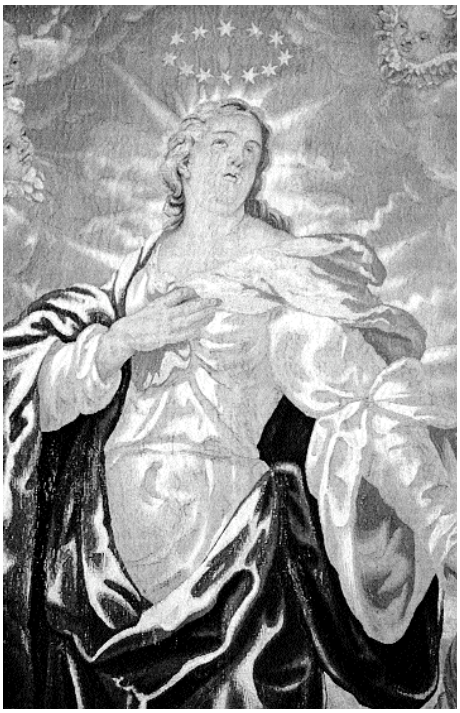


Fig. 3 - Vista parziale della Madonna Assunta (arazzo di Anversa, 1696-1698).

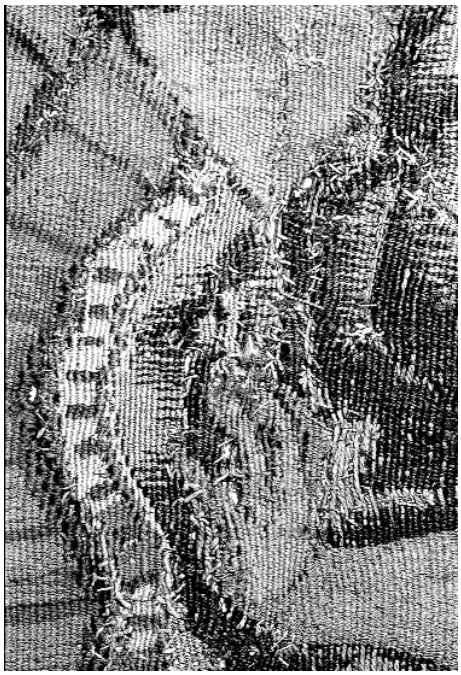


Fig. 4 - Dettaglio di figura, da uno degli arazzi con il mito di "Frisso ed Elle" (Fiandre, metà del XVI secolo), prima del restauro.

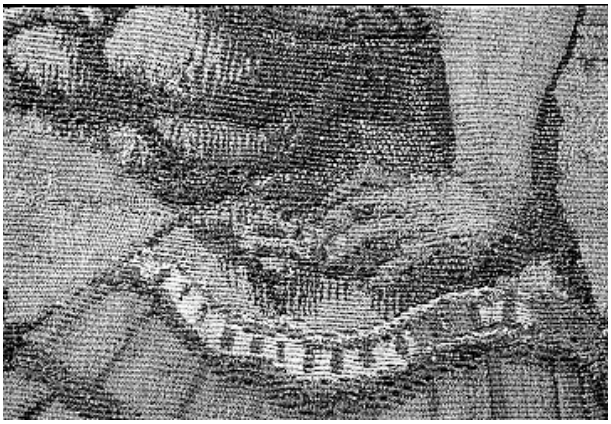
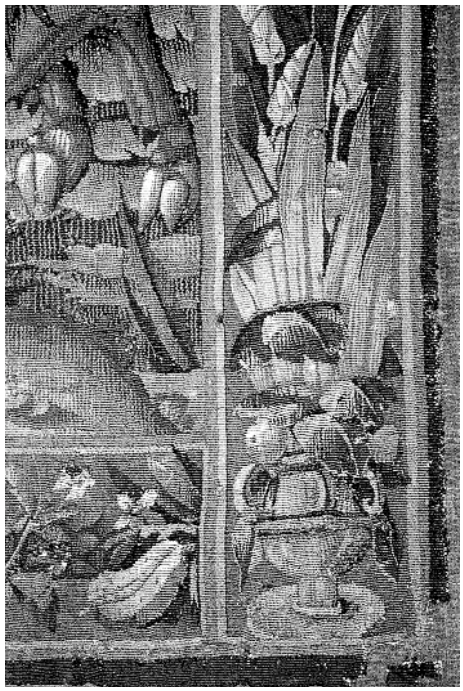


Fig. 5 - Il dettaglio di fig. 2 dopo il restauro.

Fig. 6 - Vista parziale dell'arazzo di cui alle figg. 4 e 5, a conclusione del restauro.

Fig. 7 - Particolare di bordura, prima del risanamento (arazzo con il mito di "Frisso ed Elle", Fiandre 1550 ca.).

Fig. 8 - Il particolare di fig. 7, a risanamento ultimato.



LELIO PAGANI

GLI ARAZZI DI SANTA MARIA MAGGIORE E IL LORO RESTAURO

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 22 settembre 2000

Sono lieto e onorato di intervenire con alcune parole che vogliono essere da un lato conclusive dell'incontro, con riferimento al tema specifico "Gli arazzi di Santa Maria e il loro restauro", e da un altro di prospettiva, con riferimento al tema generale "La Basilica di Santa Maria Maggiore e la Misericordia nella storia della città".

Ringrazio, a nome personale e dell'Ateneo, il gentile pubblico per la sua presenza e la sua attenzione, ringrazio i relatori per i preziosi contributi con i quali hanno fatto luce sul valore degli arazzi, sui problemi della loro conservazione, sui procedimenti del restauro applicato ad alcuni di essi.

Mi piace poi di sottolineare lo speciale significato della condivisione di intenti e della collaborazione tra l'Opera Pia Misericordia Maggiore e l'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, nel comune impegno per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio culturale della città. L'incontro odierno si inserisce infatti in un percorso precedentemente avviato e prelude – ne sono certo – a ulteriori forme di collaborazione, a future esperienze di riflessione e di studio

Mi sia consentito di porre in risalto, anche in questa sede, il particolare significato della Basilica di Santa Maria Maggiore nella città di Bergamo.

È bello pensare alla città nella processualità del suo farsi non meno che negli esiti principali, in particolari fasi storiche o nell'oggi; è bello pensare alla città attraverso i fulcri, i fuochi, i luoghi nei quali passa o si esprime con maggiore intensità e con maggiore visibilità la storia: fulcri, fuochi, luoghi che segnano più di altri il volto, concorrono a qualificare la personalità stessa della città.

Funzioni, vicende, vissuti si densificano in alcuni luoghi (spazi aperti o spazi chiusi, volumi,…) che generano una speciale gerarchia, una speciale semantica urbana. La Basilica di Santa Maria Maggiore è senz'altro tra questi luoghi, anzi, potremmo dire, per una pluralità di aspetti, prima fra questi: centro topografico, soggetto rilevante nel profilo, cuore religioso, nodo urbano di grande valore anche civile, con una straordinaria intensità di significati e di memorie.

La storia plurisecolare del luogo urbano richiama almeno due fasi: la prima anteriore al tempo dei comuni, a sua volta lunga di secoli, segnata dalla presenza di una più piccola chiesa di Santa Maria, combinata con la

cattedrale; la seconda, lunga più di otto secoli, con la Basilica nelle sue forme e nei suoi volumi attuali, edificio grande fin dagli inizi e capace nei tempi successivi di contenere la storia, di contenere i tesori.

L'incontro odierno ci invita a sentire la Basilica propriamente come teca di materiali preziosi, i più preziosi della città. Il patrimonio degli arazzi cinque e seicenteschi ivi custoditi ne è una prova consistente e rilevante.

Nel verbale della seduta della Misericordia del marzo 1582 per l'incarico fiorentino si chiede che gli arazzi siano della maggior bellezza possibile: "ea maiore pulchritudine qua fieri poterit".

Piace sottolineare l'impegno, anche economico, per lavori eccellenti. E potremmo isolare emblematicamente il tema del farsi del monumento secondo il parametro dell'eccellenza, la tradizione dell'eccellenza. Certo è che la teca è veramente ricca, in quantità e qualità.

Tale discorso può essere riportato all'oggi, può essere rivolto alle istituzioni, ai cittadini, alla città tutta, perché la consapevolezza e la considerazione siano adeguate al valore del patrimonio, e, con risvolto pedagogico nei confronti della nostra condizione di società particolarmente ricca, perché la conservazione e la valorizzazione del patrimonio nonché la produzione di nuovi beni siano degni dell'altissima tradizione.

Ritengo utile chiudere con un passo tratto dal volume di mons. Angelo Meli dedicato appunto alla storia degli arazzi, passo che ben descrive una speciale temperie, una speciale tensione religiosa e civile:

"Al sentimento religioso si accoppiava (…) quello della patria. Tra la fine del '500 e la fine del '600, che è (…) anche il periodo delle ordinazioni e degli acquisti degli arazzi, la Basilica fu completamente trasformata nell'interno e, per quanto si possa rimpiangere ciò che di antico è scomparso per la trasformazione, bisogna anche riconoscere che essa fu arricchita di mirabili opere d'arte (…). Se si pensa a tutto questo complesso di opere e si riflette che in tutto quel periodo la Basilica fu in permanenza un cantiere di lavoro anche per maestri muratori, maestri del ferro e del marmo, dello stucco e dell'oro e così via, senza dire poi delle rilevanti spese per il culto e per la musica, vien fatto di chiedersi appunto quale idea spingesse i Magnifici Presidenti della Misericordia Maggiore, amministratori proverbialmente rigidi di beni destinati non solo al culto, ma anche alla beneficenza, quale idea – dicevamo – li spingesse ad affrontare oneri di tanta forza e con tanta frequenza appunto per la chiesa.

A siffatto quesito risposero essi stessi con buon anticipo quando, in proemio ad una deliberazione del 16 Febbraio 1581 che riguarda altro oggetto, per altro interessantissimo, ma che è appunto del tempo in cui si era da poco avviata la pratica per gli arazzi fiorentini, dichiararono: non esservi 'cosa di questo Pio Loco della quale tener si debba più capitale né alla cura di quella più invigillar che della chiesa di Santa Maria, come specchio rilucente di questa Cità'".

L'augurio alla Misericordia Maggiore e alla città tutta è che anche oggi, anche in futuro, si possa alacremente e sapientemente aver cura e "invigillar" "della chiesa di Santa Maria come specchio rilucente di questa Cità".

COMUNICAZIONI SCRITTE

LUIGI TIRONI

IL LICEO GINNASIO "PAOLO SARPI" E L'ATENEO (1859-1998)

Comunicazione scritta

Vicende

Con la seconda guerra di indipendenza Bergamo fu liberata dal dominio austriaco e l'I.R. Ginnasio liceale divenne Regio, rimanendo però in teoria separato amministrativamente il Regio Liceo dal Regio Ginnasio, anche se di fatto si continuò a dire Liceo-ginnasio, costituito di cinque classi ginnasiali e tre liceali. Nel 1865 un regio decreto intitolava sessantotto licei-ginnasi del regno ad altrettanti personaggi illustri, in buona parte originari delle rispettive città. Per Bergamo invece, pur essendovi numerosi nomi famosi nella storia cittadina, fu scelto ed imposto il nome di Paolo Sarpi. Le motivazioni furono indicate in una lettera del ministro della Pubblica Istruzione, in risposta al sindaco Giambattista Camozzi che aveva lamentato che la sua scuola non fosse stata intitolata ad una personalità bergamasca. Il ministro invitava il sindaco e la città a considerare la "*significazione politica che questo nome porta seco*" e "*finché il Veneto non sia restituito all'Italia, Bergamo sarà lieto di rappresentarne una delle glorie più invidiabili*".

Il Veneto fu "restituito" all'Italia poco tempo dopo ma il nome Sarpi rimase, mai del resto contestato. Solo nel 1931, in seguito ai Patti Lateranensi del 1929, fu proposto al Collegio dei Professori dal Preside Alberto Manaira di intitolare la scuola ad una personalità bergamasca, essendo ormai superata la famosa "questione romana". Fu indicato a maggioranza il nome di Torquato Tasso, ma il fatto non ebbe alcun seguito ed il Sarpi, ormai bergamasco da quasi un secolo, continuò ad esserlo, ben accetto e gradito dalle tante migliaia di nostri concittadini che tra le sue mura continuarono a studiare, a vivere, a gioire o soffrire, ad educarsi.

Il Liceo bergamasco rimase l'unica scuola superiore in città fino al 1861, quando venne istituita la Scuola Normale, poi Istituto Magistrale, e al 1862, quando fu fondato l'Istituto Tecnico, seguiti poi da numerose altre scuole nei decenni successivi. La popolazione scolastica andò gradualmente aumentando, oscillando tra i 140 e i 250 fino al 1960, anno da cui si accentuò la crescita fino ai 700 circa degli anni ottanta. Anche il corpo docente si accrebbe dai 16 professori del 1860 fino a superare i quaranta negli ultimi anni.

Praticamente l'ordinamento scolastico subì pochi e non rilevanti mutamenti anche con la riforma Gentile del 1923 che si basava proprio sul mo-

dello del Liceo-ginnasio. Notevole fu invece la riforma del 1940 con l'istituzione della Scuola Media. Le tre classi del ginnasio inferiore si staccarono e costituirono la Scuola Media Bernardo Tasso che tuttavia ancora per trent'anni continuò ad occupare i locali del Sarpi, al piano terra e al seminterrato. Il Liceo-ginnasio rimase con cinque classi, le due del ginnasio superiore e le tre del Liceo, mantenendo la curiosa sequenza di classi quarta, quinta, prima, seconda e terza.

Naturalmente le varie fortunose vicende politiche con le due guerre, il periodo fascista e il dopo guerra con la costituzione della repubblica influirono non solo per la modifica dell'intitolazione da regio Liceo a Liceo Statale, ma anche sulla vita e l'attività scolastica, però all'interno delle aule il clima di severità e serenità negli studi e nei rapporti interni rimase più o meno costante per più di un secolo fino alle soglie del fatidico duemila.

L'Ateneo che nel 1855 aveva avuto un nuovo statuto che confermava il numero dei soci a cinquanta, fu eretto in Ente Morale nel 1869, ebbe un altro statuto nel 1877 e nel 1890 portò il numero dei soci da cinquanta a cento che divennero centoventi col 1869. La sua attività continuò nella sede del Mercato del Pesce fino al 1917, quando dovette lasciarla a favore del Museo del Risorgimento appena costituito. Nel 1933 il museo fu collocato in rocca, ma l'Ateneo non poté rioccupare il vecchio salone poiché vi si era installata una organizzazione fascista e, dopo il 1945, un'altra organizzazione politica. Così l'Ateneo rimase senza sede fino al 1959 quando poté occupare tre locali al secondo piano dell'ex-palazzo civico di via Tasso, concessi in uso gratuito dal Comune. Il 14 febbraio 1970 infine si trasferì nella sua attuale sede al primo piano delle stesso palazzo.

L'attività dei soci dell'Ateneo fu notevole per tutto il secondo ottocento e il primo ventennio del nuovo secolo. Nel 1874 ebbe inizio la pubblicazione degli Atti che proseguì negli anni e nei decenni seguenti con cadenza annuale o biennale, fino al volume XXVII (27°) nel 1927 quando praticamente si interruppe per riprendere col XXVIII (28°) nel 1953. Detta interruzione coincide col periodo di "latenza", per così dire, quando, senza una sede, la vita dell'accademia sembrò praticamente spenta anche e soprattutto perché non era ben vista dal regime imperante che avrebbe voluto che essa confluisse nell'Istituto nazionale di cultura fascista.

Con la ripresa del dopoguerra le comunicazioni pubbliche dei soci ed anche talvolta di studiosi non soci, appositamente invitati, si intensificarono di anno in anno. Di particolare rilievo fu la pubblicazione dei quattro tomi del volume LV (55°) dell'anno accademico 1992-93 per celebrare i trecentocinquanta anni dalla fondazione dell'Accademia degli Eccitati. Altre pubblicazioni di particolare importanza furono un numero speciale su "Bergamo scomparsa" del 1949, la fondamentale opera di Luigi Volpi "Tre secoli di cultura bergamasca" del 1952, e numerosi supplementi particolari quali gli indici generali degli atti in tre volumetti, dal 1874 al 1994, la storia del Liceo Sarpi e dell'Istituto Magistrale, il catalogo del patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo, l'elenco dei soci e la raccolta delle Regole, Statuti e Regolamenti delle Accademie degli Eccitati e degli Arvali e dell'Ateneo, il

volume XLIX (49°) dedicato al IV centenario delle mura di Bergamo e il volume LVIII (58°) per il centenario tassiano. Furono anche organizzate due mostre sulla storia dell'Ateneo e delle due precedenti accademie e sul libro scientifico antico, con la pubblicazione dei rispettivi cataloghi.

Ora si appresta ad affrontare il futuro guardando al passato recente e meno recente ma preparando l'adeguamento alle moderne tecnologie che potranno assecondare e facilitare l'attività di studio e di ricerca, comunque sempre attivata e guidata dall'intelligenza e dalla volontà degli uomini non schiavi ma padroni della macchina.

I personaggi

Circa la collaborazione e l'interazione tra le due istituzioni culturali oggetto di questa ricerca, si deve dire che queste si esplicarono non tra l'Ateneo e il Liceo in quanto tali, ma si realizzarono tra gli uomini che furono soci dell'accademia e professori o presidi dell'istituto scolastico. Dei trentuno presidi che dal 1859 al 1998 si succedettero alla direzione del Liceo, tredici furono o sono soci dell'Ateneo.

Il primo preside per l'anno 1859-60 fu Luigi Castini.

Dal 1863 al 1870, per sette anni, resse la presidenza Pietro Nessi. Comasco, era stato professore di umanità e filosofia nel Liceo di Lodi. Patriota, era stato arrestato dalla polizia austriaca nel 1849 a Como. Scrisse alcune opere di carattere storico e filosofico, pubblicate a Milano e Bergamo tra il 1844 e il 1866.

Singolare figura di studioso e polemista fu per quattro anni, dal 1870 al 1874, preside Amato Amati. Pubblicò tra il 1866 e il 1875 diversi studi di argomento letterario, storico e geografico ma fu anche noto all'epoca per la sua polemica avversione agli istituti religiosi e specialmente al Collegio S. Alessandro che riuscì anche a far chiudere dal ministro della Pubblica Istruzione nel 1872. Socio dell'Ateneo dal 1872, propose in sede accademica di istituire un gabinetto di lettura usando i libri dell'Ateneo. A tal fine fu anche tenuta aperta una sala in questa sede dell'Ateneo dalle sette alle dieci pomeridiane di ogni mercoledì. Sul primo volume degli Atti dell'Ateneo del 1874 pubblicò un suo studio di quindici pagine sul "ternario di Dante".

Dal 1874 al 1880, per sei anni, fu preside Gaetano Agosteo, che era stato per quattro anni, dal 1856 al 1860, professore di matematica e fisica. Era stato associato all'Ateneo nel 1857.

Altro preside che non lasciò molte notizie di sé fu Giovan Battista Bedoni, in carica dal 1880 al 1884. Fu associato all'Ateneo nel 1881.

Per soli due anni furono presidi Antonio Coiz dal 1884 al 1886, socio dell'Ateneo dal 1885, e Beniamino Viganò negli anni 1887 fino al 1889, socio dell'Ateneo dal 1888.

Dal 1898 al 1911, per tredici anni, presiedette al Liceo Edoardo Maraghini che fu socio dell'Ateneo dal 1904.

Per la prima metà del secolo XX i presidi che si succedettero non furono soci dell'Ateneo fino al 1950 con Giulio Moretti che fu preside per un solo anno, il 19050-51, ma la cui figura è degna di un qualche rilievo. Nato a Milano nel 1887, morì a Bergamo nel 1982. Era stato professore di scienze presso altri istituti della nostra città, dove era giunto nel 1919. Laureato, oltre che in scienze, anche in medicina e farmacia, di alti ideali umanitari, fu libero docente universitario di anatomia e fisiologia all'Università di Milano, rimanendo però sempre "il medico dei poveri" e dedicando la sua attività politica, per la quale era stato anche perseguitato dal regime fascista, alla riaffermazione dei diritti degli umili. L'elenco delle sue pubblicazioni comprende ben ventinove titoli che vanno dalla anatomia, all'istologia, dalla zoologia alla fisiologia, dalla parassitologia all'ostetricia. Come preside del Liceo Sarpi, nel pur breve tempo della sua permanenza, fu attivissimo nella pubblicazione di articoli giornalistici occasionati da ricerche dell'archivio del Liceo e nella riorganizzazione di questo stesso archivio che rese così più facilmente accessibile. Finì la carriera scolastica come preside dell'Istituto Magistrale Gaetana Agnesi di Milano. Fu associato all'Ateneo nel 1951.

Dal 1966 al 1972, per sei anni, resse la presidenza Alfredo Azzoni. Aveva insegnato precedentemente fino al 1961 lettere latine e storia all'Istituto Magistrale Suardo, del quale era stato anche preside dal 1962 al 1966. Associato all'Ateneo nel 1964, fu uomo di vasta cultura lasciando, oltre ad articoli giornalistici, notevoli pubblicazioni di storia letteraria.

Per un solo anno, il 1972-73, resse la presidenza Angelo Marchesi, che lasciò poi per un incarico universitario che tuttora esplica. Già docente di filosofia e pedagogia all'istituto magistrale Suardo, ha pubblicato e continua a pubblicare studi di carattere filosofico. Socio dell'Ateneo dal 1971, ne fu eletto presidente nel 1991 fino allo scorso 1997.

Nel 1973 dalla presidenza dell'istituto magistrale Suardo passò a quella del Sarpi, che mantenne fino al 1979, Luigi Tironi. Associato all'Ateneo dal 1957, ne fu segretario generale dal 1973 al 1975 e quindi conservatore dell'archivio e della biblioteca, fino al 1996. Ha diverse pubblicazioni di carattere scolastico e di storia risorgimentale locale nonché alcune biografie di personaggi bergamaschi. Negli Atti dell'Ateneo ha pubblicato i risultati di alcune ricerche d'archivio, come la storia del Liceo Sarpi e dell'Istituto Magistrale Suardo, il repertorio dei soci dell'Ateneo e delle due antecedenti accademie, l'inventario del patrimonio artistico e bibliografico della nostra accademia, la raccolta delle regole, statuti e regolamenti delle tre accademie, gli indici generali degli Atti dal 1874 al 1994. Altre sue comunicazioni pubblicate negli atti riguardano località e personaggi interessanti comunque la nostra città.

Infine ultimo preside del Sarpi dal 1983 al 1997, per quattordici anni, è stato Franco Gazzola, già docente di filosofia e pedagogia al magistrale Suardo e quindi preside al Liceo scientifico di Alzano. Docente e capo di istituto capace e preparato, è stato anche impegnato in attività pubbliche al servizio della comunità. È socio dell'Ateneo dal 1955.

Oltre ai tredici presidi del Liceo che furono soci dell'Ateneo tra il 1859 e

il 1998, vi sono altri quarantadue professori soci della nostra accademia che insegnarono per pochi o molti anni varie discipline, uomini dediti con dedizione e competenza alla delicata professione non solo dell'insegnante ma anche dell'educatore e caratterizzati da notevole cultura ed autori quasi tutti di studi e pubblicazioni di rilievo. Nell'impossibilità di nominarli comunque tutti personalmente, si ricorderanno tuttavia quelli che per la durata del loro insegnamento o per l'importanza della loro attività di studiosi e del notevole rilievo delle pubblicazioni lasciarono memoria di sé negli archivi del Liceo e dell'Ateneo, oltre che nel cuore dei tanti studenti che li ebbero maestri di scienza e di vita.

Figura di prestigio fu Giuseppe Venanzio (1821-1899), docente di grande e poliedrica cultura, dalla filologia classica alle scienze matematiche, fisiche e naturali che insegnò dal 1850 al 1888, per trentotto anni al Liceo. Fu docente anche dell'Istituto tecnico. Durante il periodo della dominazione austriaca era stato più volte diffidato dalla polizia per i suoi discorsi "imprudenti". Fu socio dell'Ateneo dal 1851. Nel 1866 commemorò Lorenzo Mascheroni al Liceo. Alla sua morte colleghi e discepoli vollero murare una lapide, tuttora esistente, sulla sua casa sul colle di S. Vigilio.

Altro cultore e docente di scienze naturali per dieci anni al Liceo ed al ginnasio, dal 1878 al 1888, fu Antonio Varisco (1826-1902). Patriota e combattente del 1848, medico e geologo, fu il compilatore della prima carta geologica delle nostre prealpi con le relative "note illustrative". Insegnò anche per ventiquattro anni all'istituto tecnico. Fu socio dell'Ateneo dal 1852.

Curiosa ed originalissima figura di patriota fu Pasino Locatelli (1822-1894), laureato in lettere a Pavia. Partecipò alle cinque giornate di Milano seguendo poi la colonna Camozzi in soccorso di Brescia. Insegnò lettere italiane al Liceo per trent'anni, dal 1862 al 1892. Fece parte del Consiglio Comunale di Bergamo nel 1861 e fu attivo in varie istituzioni sociali e culturali. Studioso e fecondo scrittore di argomenti di letteratura, arte e storia locale, fu collaboratore di giornali e periodici anche con racconti e recensioni. Compose tragedie, orazioni ed elegie in italiano ed in latino, nonché libri scolastici di grammatica e letteratura. Fu associato all'Ateneo nel 1853. Alla morte lasciò al Liceo la sua ricca biblioteca. Volle incisa sulla sua tomba al cimitero di Valtesse un'originale e sincera iscrizione funebre, rivelatrice del suo spirito battagliero e intransigente.

Per quindici anni, dal 1856 al 1871, insegnò lettere italiane e latine, storia e geografia al Liceo e al ginnasio Benedetto Prina (1831-1891). Milanese di nascita, laureato in legge e lettere, fu professore a Bologna e Milano prima di giungere a Bergamo. Nel 1884 si ritirò a Clusone dove fu assiduo frequentatore del famoso salotto della contessa Clara Maffei e dove morì e fu sepolto. Studioso di vasta cultura e ingegno versatile, oltre che educatore fu poeta e scrittore di letteratura, di pagine autobiografiche, commemorazioni e facile oratore. Di particolare importanza fu la celebrazione di Angelo Mai che fece il 7 marzo 1882, nel primo centenario della nascita, per conto dell'Ateneo nella sede del Liceo, insieme al professor Zerbini, alla presenza delle massime autorità cittadine. Dopo la cerimonia fu inaugurata presso la

civica biblioteca, a cura del presidente dell'Ateneo, una mostra di cinquanta opere del Mai, insieme a vari ricordi e cimeli. La sera stessa, in una riunione conviviale all'albergo Cavour, il senatore Camozzi-Vertova consegnò ai professori Prina e Zerbini una medaglia ricordo. Fu socio attivissimo dell'Ateneo dal 1865 e segretario dal 1868 al 1872.

Ottimo e stimato botanico, insegnante di storia naturale al Liceo per diciotto anni, dal 1860 al 1878, fu Elia Zerbini, nativo di Brescia, dove fu docente prima di andare a Sondrio e quindi a Bergamo. Socio dell'Ateneo dal 1868 vi tenne la carica di vice-segretario dal 1869 al 1871 e di segretario nel 1872. Modesto ma molto esperto e stimato, compilò una "Flora bresciana" e fu chiamato a far parte della giuria per l'esposizione di orticoltura a Firenze. Tenne conferenze sia all'Ateneo che in altre associazioni culturali.

Ottimo latinista e grecista, Astorre Pellegrini, insegnò al Liceo per otto anni, dal 1870 al 1878. Ingegno poliedrico, fu conferenziere e scrittore, egittologo, archeologo, glottologo, numismatico e letterato. Pubblicò, non solo negli atti dell'Ateneo, studi su Angelo Mai e le sue scoperte letterarie, sui canti popolari dei greci di Corsica, sul dialetto dei greco-calabri, commenti alle commedie di Plauto, illustrazioni dell'affresco del Trionfo o Danza della Morte in Clusone, compilò un catalogo delle monete conservate nel gabinetto numismatico della civica biblioteca, studiò iscrizioni cartaginesi per l'Accademia dei Lincei e statuette egizie con geroglifici e un papiro funerario, compilando pure nel 1899 una descrizione del museo egizio vaticano. Associato all'Ateneo nel 1872, ne fu vice-segretario nel 1874-75 e segretario nel 1875-76 e partecipò attivamente alla vita dell'accademia.

Professore al Liceo di storia e geografia per quattro anni, dal 1873 al 1877, fu Eliodoro Lombardi letterato e delicato poeta, autore di "Canti Sociali" e "Nuovi Canti" che, editi a Bergamo nel 1876, ebbero convinti elogi da Pietro Fanfani. Nella civica biblioteca sono conservate diciotto sue pubblicazioni: poemetti lirici, ditirambi, scritti di carattere storico e critica teatrale. Al Sarpi, il 17 marzo 1874, lesse un'orazione per Francesco Petrarca. Socio dell'Ateneo dal 1874, pubblicò sugli Atti, oltre ad una lirica polimetrica, un lungo studio sulle "Attinenze fra le scienze e l'arte in Italia".

Una personalità di eccezionale rilievo fu Arcangelo Ghisleri (1855-1938), cremonese di nascita ma bergamasco di affetti, di consuetudini e di lavoro. Insegnò al nostro Liceo storia e geografia dal 1888 al 1892, per quattro anni. Come docente si distinse per la modernità del metodo di insegnamento che voleva basato essenzialmente sulla lettura diretta di autori italiani e stranieri, storici e letterari. Giornalista e scrittore dal vigore polemico ma non settario, collaborò e diresse diversi periodici di ispirazione mazziniana e repubblicana. Lasciò una cinquantina di pubblicazioni di carattere storico e geografico ma la sua opera più importante furono gli Atlanti e Testi Atlanti, geografici e storici, editi dalle Arti Grafiche di Bergamo. Furono una novità assoluta per la scuola italiana fino ad allora dipendente da pubblicazioni straniere spesso imprecise ed erronee. Ascritto all'Ateneo nel 1889, partecipò con vivo interesse alla vita dell'Accademia. Morì a Bergamo all'età di 83 anni nella sua abitazione di via Tasso dive era vissuto a lungo e dove fu

murata una lapide in suo ricordo. A lui fu intitolata una via cittadina ed una scuola elementare.

Dal 1892 per dodici anni, fino al 1904, insegnò lettere italiane al Liceo Antonio Fiammazzo, figura veramente eccezionale di studioso e uomo di scuola che onorò con la sua dottrina e la rettitudine dell'animo. Prima di Bergamo aveva insegnato all'Aquila, poi ad Arpino e Savona. Terminò la carriera scolastica come preside al Liceo di Udine. Fu anche provveditore agli Studi e capo divisione al Ministero della Pubblica Istruzione. Studioso appassionato e attento lasciò come frutto della sua attività di letterato e ricercatore un grande numero di pubblicazioni di argomento dantesco, con ricerche specifiche su numerosi codici friulani, bergamaschi e veneziani, ed un vocabolario delle concordanze di tutte le opere italiane e latine in Dante. Del periodo bergamasco sono studi danteschi ed altri sull'abate Marenzi e su Lorenzo Mascheroni a cui dedicò quattro articoli pubblicati sugli Atti del nostro Ateneo, al quale fu ascritto nel 1893.

Illustre filologo, Silvio Pieri, insegnò al Liceo latino e greco dal 1892 al 1906, per quattordici anni. Noto per le sue ricerche sui nomi etruschi e sulla toponomastica di località toscane, fu chiamato all'Università di Pisa, all'Accademia dei Lincei ed infine all'Università di Cagliari e di Napoli, sempre come docente di filologia. Nato a Lucca, vi morì e fu sepolto nel famedio dei cittadini illustri di quella città. Socio dell'Ateneo dal 1896, lasciò pubblicazioni scientifiche di glottologia.

Per sette anni, dal 1899 al 1906, insegnò lettere al ginnasio Giulio Scotti, noto soprattutto per la sua pubblicazione "Bergamo nel Seicento", edita a Bergamo nel 1897 da Bolis. È lodata dal Volpi che cita "l'interessante e brioso volumetto sul Seicento a Bergamo" e dal Belotti che la definisce "egregio lavoro". Altri scritti, pubblicati tra il 1896 e il 1923, trattano di argomenti vari, biografici, scolastici, psicologici e storici. Insegnò anche a Chieti. Fu associato all'Ateneo nel 1898 e vi partecipò attivamente. Docente di lettere al ginnasio per ben quaranta anni, dal 1892 al 1932, fu Riccardo Cornali, autore di commenti a scrittori latini, Cicerone, Ovidio, Plauto, Cesare, Tacito, che furono favorevolmente recensiti nel prestigioso bollettino di Filologia Classica. Il Belotti li definisce scritti con "profondo senso d'umanesimo e con sicuro indirizzo critico". Curò anche un'edizione scolastica della Gerusalemme Liberata. Socio dell'Ateneo dal 1899, vi pubblicò negli Atti dal 1901 un interessante studio su "*Roma triumphans*", letto in sede accademica il 17 giugno 1900. All'atto del pensionamento nel 1932 ebbe attribuita una medaglia d'oro ed una pergamena a cura degli ex-allievi, amici ed ammiratori.

Studioso e storico dell'arte di grande valore per la quantità e la qualità delle sue opere fu Angelo Pinetti, (1872-1930) che insegnò al Liceo lettere italiane e latine e storia dell'arte dal 1923 al 1930, per sette anni, dopo essere stato docente a Camerino, in Sardegna, ad Acqui, Molfetta e Cuneo ed infine al nostro Istituto tecnico. Partecipò anche alla vita pubblica con responsabilità varie: Sindaco della sua Martinengo, Presidente del Consiglio Provinciale dal 1921 al 1923, membro di parecchie commissioni cittadine e

del commissariato diocesano per l'arte sacra. Tenne anche un insegnamento di storia dell'arte alla Accademia Carrara. Oltre che fecondo scrittore e attivo collaboratore di periodici locali e nazionali, fu soprattutto autore di studi di storia dell'arte. Della sua attività restano una quarantina di studi non solo d'arte ma anche di argomento più strettamente storico. Di particolare importanza è l'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, per la provincia di Bergamo, edito dalla Libreria dello Stato nel 1931, per conto della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale. Socio dell'Ateneo dal 1899, Presidente dal 1921 al 1926, pubblicò sugli Atti tra il 1901 e il 1927 dodici studi frutto di ricerche documentali riguardanti vari aspetti della vita bergamasca. Un suo grande ritratto fotografico è ancora oggi visibile nella presidenza del Liceo.

Letterato, considerato egregio dantista, insegnò lettere italiane e latine al Liceo per otto anni, dal 1925 al 1933, il sacerdote Domenico Ronzoni. Fu socio dell'Ateneo dal 1904,prima corrispondente poi attivo. Lasciò diversi studi di critica dantesca e lavori dedicati all'eloquenza sacra, da S. Bernardino ai principali oratori italiani e stranieri del secolo XIX, nonché un'opera, edita dalla SEI, dedicata al "Pensiero e gusto estetico in Italia dal Medio Evo ai nostri giorni". Fu considerato "bella e simpatica figura di sacerdote, di maestro valoroso, di apprezzato studioso".

Figura di spicco nella vita del Sarpi e dell'Ateneo fu Ippolito Negrisoli (1878-1957). Docente di lettere al ginnasio per ventotto anni, dal 1929 al 1948, dopo aver insegnato a Sulmona, Caltanissetta, Arpino e Cremona, dedicò la sua lunga vita alla scuola e allo studio. Le sue opere di ricerca vanno dalla filologia all'archeologia, alla storia locale, in particolare risorgimentale. Scrisse e pubblicò anche orazioni commemorative, biografie, commenti ad opere letterarie e poetiche. Il numero totale dei suoi scritti è sicuramente superiore a sessanta. Fu conservatore del Museo della Rocca, presidente della Commissione della Civica Biblioteca. Per l'Ateneo, cui fu ascritto nel 1935, e di cui fu segretario nel 1947 e vice-presidente dal 1948 al 1955, molto si impegnò e lavorò per la riorganizzazione e la ripresa nel secondo dopo guerra. Negli Atti pubblicò otto comunicazioni. Ebbe decretata dal Comune di Bergamo una medaglia d'oro al merito civico per la sua opera disinteressata e illuminata.

Dopo la riforma del 1940, si costituì la Scuola Media Bernardo Tasso e due professori del Sarpi, docenti di lettere al ginnasio inferiore e soci dell'Ateneo, passarono gradualmente alla presidenza di questa scuola ed uno alla presidenza di un'altra scuola media. Il primo fu Antonio Capuani che aveva già insegnato per ventidue anni, dal 1920 al 1942. Secondo la tradizione di molti docenti che all'insegnamento univano vivi interessi per lo studio e le ricerche storiche e letterarie, pubblicò nel 1935 da Treves a Milano una biografia di Torquato Tasso, che il Belotti definisce "bella e rivendicatrice", oltre a studi sul Pascoli, articoli di letteratura e storia locale e quattro biografie di garibaldini bergamaschi per il volume "Bergamo e i Mille" del 1932. Fu associato all'Ateneo nel 1935.

Lo seguì nella presidenza della stessa scuola media tasso Gian Pietro Ga-

lizzi, che aveva insegnato lettere al ginnasio inferiore dal 1935 in poi per cinque anni. Anche il Galizzi pubblicò studi di varia natura storica e letteraria ed un'antologia italiana per le scuole medie, ma particolarmente noto per la storia di S. Pellegrino, suo paese natale. Fu socio dell'Ateneo dal 1947.

Anche il sacerdote Don Emilio Rota (1889-1957) lasciò il Sarpi dove aveva insegnato per sei anni lettere al ginnasio dal 1932 al 1938 e per quattro storia dell'arte al Liceo, dal 1938 al 1942, per assumere poi la presidenza di una scuola media che fu la Donati-Petteni, da lui stesso intitolata al poeta bergamasco. Era stato eroico cappellano durante la guerra 1915-18, per il cui servizio fu onorato con diverse decorazioni militari: due medaglie d'argento, una croce al merito di guerra, altre medaglie commemorative nazionali ed interalleate ed una di benemerenze dal Vescovo dell'esercito. Scrisse commoventi ricordi e biografie di caduti in guerra e di altri personaggi della storia bergamasca, alcuni studi di storia locale ed un fortunato testo di storia per le scuole medie, oltre a commenti a testi latini di Virgilio, Cesare e Ovidio. Fu socio dell'Ateneo dal 1951.

Dal 1930 al 1934 insegnò lettere italiane e latine al Liceo Gianni Gervasoni. La sua figura è di grande rilievo nel mondo della cultura bergamasca ed in particolare dell'Ateneo. Prima che a Bergamo aveva insegnato nei licei classici dell'Aquila, Belluno, Bressanone, Como e Brescia. Successivamente fu docente all'Università statale di Milano. Al mondo della cultura diede la sua opera nella Commissione amministratrice della biblioteca civica, nel Comitato dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, del quale fu vice-presidente, nel centro di Studi Tassiani, di cui fu promotore e soprattutto nel nostro Ateneo. Al quale fu ascritto nel 1947, e di cui fu segretario dal 1948 al 1950 e nominato vice-presidente il 1956. Partecipò attivamente alla rinascita dell'antica accademia nella riorganizzazione e nella stesura del nuovo statuto. Significativo a tale proposito è un suo articolo nel volume trentesimo degli Atti, del 1959, dedicato alle "Glorie passate e compiti nuovi dell'Ateneo bergamasco". Naturalmente fu anche fecondo conferenziere ma soprattutto studioso di storia e letteratura locale e nazionale. Una quarantina di pubblicazioni di lavori di critica letteraria e commenti ad autori latini (Cesare, Cicerone, Virgilio, Ovidio, Tacito) e italiani, passati e recenti (Dante, Boccaccio, Machiavelli, Metastasio, Beccaria, Goldoni, Alfieri, Leopardi, Foscolo, Manzoni, Pascoli) costituiscono la sua bibliografia, nella quale però spiccano le opere di Lorenzo Mascheroni e soprattutto quelle dedicate ad Angelo Mai, del quale pubblicò l'epistolario, frutto di lunghe, attente ed appassionate ricerche, nel primo centenario della morte del cardinale bergamasco filologo, al quale fu allora intitolata la civica biblioteca.

Altro docente di notevolissimo rilievo fu Bortolo Tommaso Sozzi (1909-1994) che per ventidue anni, dal 1934 al 1956, insegnò lettere italiane e latine al Liceo. Temuto ma anche stimato dagli allievi per la vivacità culturale ed umana, dopo Bergamo fu docente alle Università di Pavia, Parma e Milano. Attivissimo studioso e ricercatore, pubblicò decine di contributi critici su diverse prestigiose riviste. Oggetto delle sue indagini furono, oltre alla questione della lingua, le figure e le opere di poeti e letterati italiani antichi e

moderni, da Dante al Petrarca, a Machiavelli, Baretti, Gozzi, Foscolo, Nievo, De Sanctis fino ai più recenti Galletti, Schiaffino, Calcaterra, Cian e Donadoni. Tuttavia l'opera sua maggiore consiste in una numerosa serie di studi su Torquato Tasso e le sue opere tanto che, pur vivendo ormai e insegnando a Milano, continuò a dare la sua attività al Centro di Studi Tassiani di Bergamo, del quale era stato appassionato promotore. Era socio attivo e poi corrispondente dell'Ateneo dal 1947.

Docente di lettere classiche al Liceo dal 1937 al 1969, per ben trentadue anni, fu il sacerdote Don Bartolomeo Calzaferri. Nonostante il suo aspetto severo ma anche arguto, fu molto ammirato, stimato ed anche amato dagli innumerevoli studenti che ne apprezzavano l'insegnamento preciso, sicuro, rigido ma efficace, interessante, brioso e vivace.

Dottissimo e instancabile studioso, pubblicò pagine critiche sugli umanisti Gasparino e Guininforte Barzizza, sull'opera "Novello maestro" dell'abate Giovanni Andrea Quarenghi, dei primi del secolo XVIII, sugli autori greci e latini Euripide, Dionigi di Alicarnasso e Seneca. Tradusse in italiano la "Batracomiomachia" omerica e dall'italiano in esametri latini l'ode "Sogno d'estate" del Carducci. Per la scuola pubblicò un'antologia di Orazio, Cesare e Quintiliano. Fu associato all'Ateneo nel 1951. Il 18 maggio 1938, al palazzo della Ragione, tenne un importante discorso su "Augusto restauratore italico" in occasione della celebrazione del bimillenario augusteo. Quando, nel 1966, fu sistemata una lapide al sommo dello scalone centrale del Liceo in ricordo degli studenti caduti nella seconda guerra mondiale, il Calzaferri ne dettò la dedica in un bel, severo, lapidario latino.

Pure docente di lettere classiche, prima al ginnasio e poi al Liceo, dal 1943 al 1973, fu Carlo Cremaschi (1917-1984) per ventisei anni, con una interruzione per mandato parlamentare. Uomo politico, combattente per la libertà, deputato, non gli venne però mai meno la passione per l'insegnamento e la cultura. Pubblicò studi su autori latini, Cicerone, Tibullo, Properzio e Catullo, su Euripide e l'umanista bergamasco Francesco Occha. Per la scuola diede alle stampe un'antologia italiana ed un trattato di prosodia e metrica latina. Fece parte della Commissione per la riforma della scuola. Fondò e diresse per molti anni una casa editrice scolastica. Per il periodo della resistenza pubblicò una breve biografia del martire partigiano bergamasco Mario Zeduri. Fu associato all'Ateneo nel 1893.

Dal 1955 al 1958 fu docente di religione al Liceo Don Luigi Chiodi (1914-1988), eccezionale figura di sacerdote, educatore, filologo, storico, ricercatore, scrittore fecondo ed originalissimo. Insegnò ai seminari di Clusone e Bergamo, dove fu anche prefetto degli studi. Collaborazioni di grande rilievo furono quelle da lui offerte a vari periodici, alla rivista bergamasca "Bergomum" e all'Enciclopedia Ecclesiastica. Diresse la pubblicazione della raccolta "Monumenta Bergomensia" e la riedizione della "Storia di Bergamo e dei Bergamaschi" del Belotti del 1989, che tuttavia non poté vedere del tutto realizzata. Dal 1955 al 1978 fu direttore della biblioteca civica Angelo Mai della quale esplorò le numerose fonti e riordinò l'archivio della MIA rendendolo facilmente consultabile.

Pubblicò due preziosissimi cataloghi, quello degli Incunaboli e quello delle Cinquecentine, facenti parte del patrimonio della biblioteca. Socio dell'Ateneo dal 1960 collaborò agli Atti con sei contributi ricchi, al solito, di notizie precise e giudizi autorevoli.

Per breve tempo, due anni, nel 1948-49 e 1952-53, docente di lettere italiane e latine al Liceo, Carlo Passerini Tosi, insegnò invece molti anni al Liceo scientifico e successivamente, dal 1956, fu chiamato a Firenze all'Accademia della Crusca presso l'Ufficio Lessicografico come vice-direttore. Cultore di filologia e letteratura greca e latina, collaboratore di periodici culturali, fu soprattutto docente preparatissimo, severo con sé e con gli altri, ma stimato e apprezzato da studenti e colleghi. Svolse un'attività di ricerca e di studio con esiti eccezionali pubblicando due dizionari della lingua italiana, nel 1961 e 1969, e un dizionario inglese-italiano e italiano-inglese nel 1989. Attivo nella vita politica amministrativa della città, fu assessore ai servizi sociali ed alla cultura e vice-sindaco di Bergamo tra 1970 e il 1985. Svolse attività civile occupandosi dei problemi di assistenza ai subnormali. Associato all'Ateneo nel 1971, vi tenne una dotta comunicazione nel 1973 su "Lingua e linguaggio degli Inni Sacri".

Dal 1950 al 1979, per ventinove anni, prima al ginnasio e poi al Liceo, insegnò lettere Rina Sara Virgillito (1916-1996). Oltre che docente valida e preparata, fu poetessa, traduttrice e critica letteraria. Pubblicò cinque raccolte di poesie, elogiate e presentate da Eugenio Montale, Carlo Bo e Mario Luzi, traduzioni da Rainer Maria Rilke, François Villon, William Shakespeare, Elizabeth Barret Browning e vari saggi per una rilettura di Montale. Sia pure tardivamente, fu associata all'Ateneo nel 1993.

Docente per undici anni, Giovanni Battista Scaglia fu cultore di studi letterari e storici, pubblicando tra il 1936 e il 1990, tra l'altro, due importanti monografie su Cesare Balbo e Nicolò Machiavelli. Fu attivo nella vita politica nazionale quale deputato, senatore, sottosegretario e ministro. Associato all'Ateneo nel 1947, alla ripresa dell'accademia dopo il periodo bellico, nel 1991 ne fu nominato socio onorario. Oltre che alla rinascita dell'Ateneo, aveva anche partecipato alla rinnovata attività del Comitato di Bergamo dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, di cui era stato segretario e che ricordò in una delle sue comunicazioni all'Ateneo nel 1985.

Dopo questo *excursus*, troppo ampio o troppo breve, a seconda dei desideri e delle aspettative di ciascuno, si avverte l'esigenza di trarre alcune conclusioni abbastanza evidenti. Le due istituzioni di cui si è detto sono da considerarsi pressoché parallele in ordine cronologico e assimilabili per le finalità costituzionali di "promuovere e favorire il movimento intellettuale nel campo delle Scienze, delle Lettere e delle Arti, per il progresso morale e materiale del paese", come dice l'articolo I dello Statuto dell'Ateneo e di istruire e educare i giovani nelle aule del Liceo al rispetto per la verità e la dignità dell'uomo attraverso lo studio della civiltà e cultura classica e delle scienze umane e fisiche.

È naturale quindi che il Liceo classico sia stata la scuola più consonante con la natura dell'Ateneo e che perciò molti docenti o dirigenti del Liceo siano stati soci attivi dell'Ateneo.

Dalle ricerche d'archivio delle due istituzioni si può infatti statisticamente riassumere che 26 furono i docenti delle Scuole della Misericordia soci dell'Accademia degli Eccitati, e soci dell'Ateneo furono 10 i docenti e reggenti del Liceo Dipartimentale del Serio, dal 1803 al 1814, 22 i docenti e direttori dell'I.R. Ginnasio liceale, dal 1814 al 1859, e 54 i professori o presidi del Liceo Sarpi dal 1859 al 1998, per un totale di 112 uomini di scuola e cultori di studi che dedicarono al vita e la propria attività alla ricerca letteraria o scientifica e all'educazione dei giovani per una migliore umanità.

Nasce ora spontaneo il desiderio e l'augurio che nei prossimi anni si rinnovi la bella tradizione di avere tra i soci dell'Ateneo ancora presidi o docenti del vecchio e glorioso Sarpi in una feconda interrelazione di attività educative e culturali, le realtà cioè che sole possono promuovere lo sviluppo ed il progresso della civiltà umana.

Bibliografia essenziale

La presente comunicazione fa seguito e completa: "*L'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti ed il Liceo Classico. Vicende e personaggi nel rapporto di collaborazione ed interazione tra due antiche istituzioni culturali*" in "L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia. Documenti e storia della cultura a Bergamo", Bergamo 2001, pagg. 215-227.

- Archivio storico dell'Ateneo.
- Archivio storico del Liceo Sarpi.
- Belotti Bortolo, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bolis, Bergamo 1989.
- *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo* (dal 1874 al 1994), Bolis, Bergamo 1976, Edizioni dell'Ateneo, 1985,1995.
- *Regole, Statuti e Regolamenti* dell'Accademia degli Eccitati, dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti - estratto dal vol. XLVI degli Atti, a.a. 1985-86.
- *Repertorio dei Soci e delle cariche sociali delle tre accademie*, estratto dal vol. LV – Tomo quarto degli Atti, a.a. 1992-93.
- Tironi Luigi - *Il Liceo Ginnasio di Bergamo. Notizie storiche*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 1983.
- *Idem, Il patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo. Origini e vicende,* estratto dal vol. XLVI degli Atti, a.a. 1985-86.
- Tironi Luigi - Carantani Vezio, *L'istruzione superiore a Bergamo: dalle Scuole della Misericordia al Liceo Classico Paolo Sarpi: personaggi e fatti nelle medaglie*, estratto da "Medaglia", anno 17, n. 24, Milano 1989.
- Torri Tancredi, *Dalle antiche accademie all'Ateneo*, edizioni dell'Ateneo, Bergamo 1975.

UMBERTO ZANETTI

RITMI DELLA VITA ACCADEMICA DELL'ATENEO: INTERRUZIONI E RIPRESE, VICENDE E RAGIONI

Comunicazione scritta

Sono trascorsi più di tre secoli e mezzo dalla fondazione dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. La storia di questa nostra istituzione è contrassegnata da periodi di attività più o meno intensa e da intermezzi, più o meno lunghi, durante i quali scomparve ogni traccia di vita accademica. Sembra interessante ed utile una riflessione sulle vicende e sulle ragioni che condussero più d'una volta all'interruzione delle attività perché un istituto di cultura non è mai avulso dalla società nella quale vive ed opera, tendendo anzi ad interpretarne e a rappresentarne gli aspetti ed i problemi sul fronte degli studi e del progresso del pensiero. Se, come in questi tempi accade, ad una feconda e pregnante attività accademica non corrisponde sempre un'adeguata attenzione da parte di chi gestisce i mezzi d'informazione, se manca una risonanza vasta e partecipata dei temi trattati e delle idee esposte, ciò dipende essenzialmente dall'arretratezza culturale con la quale purtroppo vengono a volte condotti gli strumenti di comunicazione e di diffusione delle notizie; quando, per evidente impreparazione e per riprovevole mancanza di sensibilità, si concepisce l'attività di un'accademia come la nostra alla stregua di un passatempo ozioso, si può essere giudicati incapaci, per imperdonabile miopia intellettuale, di cogliere i rapporti che sempre intercorrono, ancorché larvati, fra le *élites* della cultura e la vita della comunità.

Com'è noto, padre Donato Calvi, con Bonifacio Agliardi e Clemente Rivola, diede vita nel 1642 all'Accademia degli Eccitati, ascendente diretta di questo Ateneo. Dopo meno di vent'anni ecco però già languire e spegnersi l'attività accademica. Perché?

Non mancava una sede propria, non mancava uno statuto, non mancava il *placet* dell'autorità costituita. Che cosa dunque poté determinare il precoce decadimento della prima importante accademia bergamasca? Forse il fatto che i fondatori fossero passati a miglior vita e che altri soci fossero invecchiati? Ma come potevano i giovani trovare motivo di impegno in un'accolta di arcadi intellettualmente disimpegnati, che si radunavano per discettare su temi insulsi e astrusi? Le pagine delle tenzoni poetiche e delle noiose dissertazioni di quegli eruditi giacciono ormai polverose nell'ombra. Dietro la vanità delle artificiose immagini barocche e di richiami mitologici nei quali si sdilinquivano ingegni e talenti, si celava la supina accettazione di un *ordo vetus*; il compiacimento della discettazione sottile ed elegante tradi-

va una colpevole tendenza alla vuota esteriorità da parte delle classi agiate, intente all'ostentazione boriosa della loro ricchezza ed immerse in accidiosi e vacui formalismi.

Erano anni d'inerzia spirituale, etica e civile, ben espressa dalla codardia delle gride emanate da governi corrotti, pavidi e impotenti innanzi alle soperchierie e alle depravazioni degli egoisti e dei violenti, quasi sempre spavaldi nel crimine perché temuti e impuniti. Quando l'unica giustizia possibile è la prepotenza, si allentano i vincoli morali, decadono i costumi, si assopisce ogni moto dell'animo e gli uomini di cultura, privi di slanci d'interiorità, si adagiano nelle leziosaggini e si disperdono nelle iperboli retoriche. Per il greve ciarpame dei loro vaniloqui gli Eccitati erano espressione del loro tempo: ebbero perciò vita breve né lasciarono significativa traccia del loro operato.

Mutati i tempi, l'Accademia degli Eccitati risorse nel 1749. Si erano intensificati gli studi scientifici e l'indagine storica si fondava ormai sull'analisi dei documenti; il risveglio intellettuale si propagava fra gli eruditi della Penisola. La poesia occasionale, celebrativa ed encomiastica, era ancora coltivata da un considerevole numero di accademici ma diverse comunicazioni riguardavano la storia della città e i suoi uomini illustri, l'apologetica dei santi, la letteratura, l'aritmetica, la storia antica, l'esegesi biblica, le scienze naturali, la chirurgia, la medicina, l'agricoltura, l'economia e il commercio. Fra le numerose dissertazioni che si tennero in pubblica seduta alcune erano di sicuro interesse e d'indiscusso valore scientifico. Perché nel 1797 cessò l'attività dell'Accademia?

Già nel 1782 il segretario Maffeo Rocchi in calce ad un verbale annotava che i soci erano "più dediti ai diporti che allo studio". Lo stesso segretario a piè di un altro verbale recriminava nel 1787 che all'Accademia fossero stati ammessi "soggetti ascritti non già secondo le regole ma a seconda dello spirito di partito e per broglio", nonché "gente incapace di scrivere e di parlare", cosa che ha dell'incredibile se si pensa che del dotto consesso faceva parte anche il coltissimo abate Giuseppe Rota, noto per le sue improvvisazioni in esametri latini su questioni di ordine teologico, storico e letterario. Ancora l'abate Rocchi nel 1789 glossava che "per femminile raccomandazione" venivano aggregate all'Accademia persone "senza lettere e dottrina". Ciò nonostante, l'autorevole assemblea annoverava ancora eminenti personalità nel 1791, quando si declamarono poesie greche, latine e italiane contro l'Assemblea Nazionale di Francia, "violatrice delle leggi le più rispettabili e desolatrice di quel felicissimo regno". Nel suo complesso l'Accademia, sebbene sensibile alle esigenze di un rinnovamento civile e intellettuale, non si discostava dallo spirito dell'*ancien régime:* l'arrivo delle rapinose truppe francesi, la caduta ingloriosa della Dominante, gli strepitosi successi della diana napoleonica consigliarono un prudente attendismo, che determinò l'estinzione della vita accademica.

Istituita nel 1769 per volontà del governo della Serenissima, l'Accademia degli Arvali si prefiggeva l'incremento dell'agricoltura; elaborò programmi di larghe vedute, aggiornati sotto il profilo tecnico-scientifico e certamente

rispondenti alle sue finalità, volte a rendere l'agricoltura non più mancipia della sonnolenta ed arretrata tradizione feudale. I soci, quasi tutti appartenenti a famiglie nobiliari dotate di cospicui patrimoni terrieri, erano nominati dal Maggior Consiglio della città e si riunivano nella sala del magistrato della Sanità presso il civico palazzo: tanto basta a proclamare l'istituzionalizzazione dell'accademia degli Arvali, rispetto a quella degli Eccitati, che, per quanto autorizzata con decreto dogale, possedeva una natura sostanzialmente privatistica. Soggetti al controllo della magistratura veneta, gli Arvali si premurarono di richiedere sovvenzioni, che però non ottennero mai. Di fatto, trovandosi privo di mezzi per poter operare, l'istituto non realizzò che in minima parte gli ambiziosi programmi statutari tesi al rammodernamento dell'agricoltura. Resuscitata nel 1787 per interessamento di Giovanni Maironi da Ponte e ribattezzata Accademia Economico-Arvale, la nobile accolta ottenne un finanziamento dalla cassa civica e compì il poderoso lavoro di raccolta e di riordino dei dati relativi al "Ragguaglio di tutti i prodotti dell'agricoltura e del commercio a Bergamo". Finalmente pervenuti ad un certo fervore d'iniziative, gli Arvali dovettero interrompere ogni loro attività nel 1796, costretti a privarsi dei fondi di cassa per mantenere le voraci truppe francesi di stanza a Bergamo. Come se ciò non fosse bastato, un Comitato di Pubblica Istruzione insediato dai rivoltosi filonapoleonici requisì i mobili, gli arredi e i pochi denari rimasti. Come avrebbe potuto usare qualche riguardo agli Arvali un esercito di avventurieri avidi di bottino comandati da un ambizioso generale corso che si proponeva di sostituire un'oligarchia aristocratica con una monarchia assoluta?

Non ebbe seguito nel 1807 un timido tentativo di ripristino dell'attività degli Arvali, inutilmente rivoltisi al prefetto dipartimentale per ottenere un finanziamento. Né l'istituzione nel 1810 dell'Ateneo, che concentrava in sé i soci superstiti dell'Accademia degli Eccitati e dell'Accademia Economico-Arvale, ebbe pratico effetto perché solo nel 1817, grazie alla sollecitudine del Maironi, si registrò un primo segno di vita. Nel 1819 l'Ateneo s'insediò nel lapidario, assegnato *sine tempore* dalla civica autorità ed appositamente riattato a spese dell'Ateneo stesso. Nel tempo della dominazione asburgica l'attività accademica non subì pause di rilievo salvo un'interruzione fra il 1848 e il 1850, in coincidenza con gli eventi della prima guerra d'indipendenza (l'insurrezione popolare a Bergamo nel marzo del 1848, il ritorno della soldataglia croata e la reazione di Radetzky dopo la disfatta di Novara). Notevole risulta l'impegno profuso dai soci nel commemorare i bergamaschi illustri, nell'investigare la storia patria e nel promuovere ogni progresso scientifico atto a incrementare l'economia locale sviluppando l'agricoltura, l'industria e il commercio. In tale senso si espresse in una sua comunicazione il conte Giordano Alborghetti nel 1828. La rivendicazione dell'identità culturale bergamasca, politicamente soggetta ad un governo straniero, traspare anche dalla pubblica lettura che l'abate Giovanni Finazzi tenne nel 1841 trattando "Della importanza di conservare e di crescere le glorie patrie". L'austero distacco dei nostri eruditi dai moti risorgimentali e dagli eventi che condussero all'unificazione politica della Penisola non fu ta-

le da rinnegare la tradizione municipale in ciò che di più nobile e alto la caratterizzava ed il sentimento d'amor patrio si esplicitò nel dichiarato intento di giovare al progresso morale e materiale della comunità bergamasca.

La vita accademica proseguì fiaccamente dal 1859 al 1868, anni nei quali le agitazioni politiche e le imprese militari coinvolsero anche parte dei nostri uomini di cultura, non pochi dei quali impegnati nel ricoprire pubblici incarichi dopo l'annessione al regno di Sardegna. Come già il Maironi da Ponte al principio del secolo, così in quegli anni fu il canonico Finazzi, coltissimo maestro di eloquenza, a ritessere le fila dell'Ateneo ricomponendone i ranghi e curando il restauro e l'abbellimento della sala dell'accademia.

Le adunanze pubbliche si susseguirono negli anni con la trattazione di svariatissimi argomenti, non venendo mai meno i temi relativi alla storia patria e al territorio provinciale. Il patrimonio dell'Ateneo fu notevolmente incrementato grazie a numerose donazioni di libri, di manoscritti, di quadri e di altri oggetti artistici. Nel 1889 il numero degli accademici venne portato da cinquanta a cento, l'Ateneo essendo ritenuto non più ambiente riservato al passatempo erudito di alcuni eletti ma centro di studi superiori al servizio del progresso spirituale e materiale della comunità.

Dal 1875 i testi delle conferenze tenute nelle pubbliche adunanze vennero raccolti negli "Atti", dati annualmente alle stampe allo scopo di non disperdere tanti contributi di elevata intellettualità.

Un rallentamento dell'attività dell'Ateneo si notò negli anni successivi all'inizio del Novecento, quando il Circolo di Cultura e la rivista "Bergomum", creature di Ciro Caversazzi, si sovrapposero all'Ateneo nel tenere pubbliche conferenze e nello stampare saggi e studi di cultura locale. Durante la prima guerra mondiale ogni attività fu sospesa e nel palazzetto dell'Ateneo, su richiesta della civica amministrazione, fu provvisoriamente collocato il Museo del Risorgimento, trasferito poi in Rocca.

Al termine del periodo bellico la vita dell'Ateneo languì: nel 1923 venne sospesa la pubblicazione degli "Atti" per sopravvenute difficoltà economiche; nonostante la nomina di nuovi soci, negli anni successivi, dominati dall'ascesa e dal consolidamento della dittatura fascista, venne meno ogni segno di vita, ciò che scongiurò ogni compromissione con il regime del tempo. Soppresso il Circolo di Cultura, assorbito da un istituto di propaganda fascista, la sede dell'Ateneo, svuotata del lapidario e dei cimeli risorgimentali, fu occupata da un'associazione politica di regime. Gran parte del prezioso patrimonio di libri e di opere d'arte fu incamerato dalla civica amministrazione; altre cose vennero purtroppo disperse e a nulla valse la coraggiosa iniziativa di monsignor Giuseppe Locatelli, il quale nel 1935, d'intesa con Ciro Caversazzi, convocò un'adunanza dei soci nella sede della Biblioteca Civica. La dittatura aveva ridotto al silenzio anche a Bergamo le voci più significative del mondo della cultura.

Nel 1947, passata l'immane tragedia della seconda guerra mondiale, l'Ateneo, ancora per iniziativa di monsignor Locatelli, riprese finalmente la sua attività nel clima della riconquistata libertà, condizione essenziale per il progresso del pensiero umano.

Forse mai nella sua lunga vita questo Ateneo ha conosciuto tanto produttivo fervore di contributi, di studi e d'iniziative come in questi ultimi trent'anni; ciò è attestato senza ombra di dubbio dalle annuali raccolte degli "Atti", che si propongono agli studiosi come strumento d'indagine e di approfondimento dei più svariati temi dello scibile, con un particolare e giustificato riguardo a quanto sa di bergamasco, a quanto può essere riferito alla nostra gente e alla nostra terra.

Risuonino ancora fra queste mura le parole con le quali l'abate Finazzi nel 1841 avviò un suo forte discorso dedicato alle glorie patrie:

> "Non vi ha parte di una nazione, che non abbia le sue proprie glorie: fatti istorici memorabili, lodevoli istituzioni, uomini illustri per magnanime azioni, per altezza di mente, per egregio valore in arti e lettere. Vi sono quindi ad ognuno anche ragioni d'amare con qualche predilezione la propria provincia, la nativa città, la sua patria".

GIOVANNI CAVADINI

BOTANICI BERGAMASCHI E ATENEO

Comunicazione scritta

Tra i soci dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti o delle Accademie che lo hanno preceduto, numerosi furono i naturalisti che si occuparono di botanica

I motivi sono due: il primo che l'interesse botanico era condiviso dalla maggior parte dei naturalisti, il secondo che in passato tutti coloro che coltivavano qualche nobile scienza, non disdegnavano ma anzi erano fieri di appartenere e di esprimersi presso sodalizi culturali e accademie.

Sicuramente curiosa è la citazione del primo nome: Conte Ottavio Brembati (1602-1671) (fig. 1). Giureconsulto, Presidente del Magistrato e Governatore della città di Casale, militante nell'Accademia degli Eccitati con il soprannome di "l'Arrischiato", acquisì fama di naturalista avendo scritto "La Mineralogia", un trattatello di tecnica mineraria edito in Bergamo da A. Rossi nel 1663. Minor notorietà riscosse con le sue opere botaniche: "Antherologia" manuale sulla coltivazione dei fiori e "Architettura dei fiori", illustrazione dell'architettura dei giardini, memorie interessanti che rimasero inedite. Dato alle stampe sempre da A. Rossi nel 1649 è invece "Il Prometeo legato" interessante studio che indaga sui misteriosi rapporti tra i fiori e le conformazioni celesti.

Accademico Eccitato dal 1775 al 1776 e successivamente socio dell'Ateneo dal 1816 al 1824 è il Dottor Giuseppe Pasta (1742-1825) noto soprattutto per aver redatto molteplici opere mediche celebranti lo zio Andrea e per aver compilato il prezioso volume "Le acque minerarie della Bergamasca" (Stamperia Locatelli Bergamo 1794). In occasione della fondazione della Biblioteca dell'Ospedale maggiore a cui aveva donato i suoi libri e dell'inaugurazione dell'Orto botanico ad esso annesso scrisse "L'elogio del celebre botanico Carlo Linneo" (fig. 2) opera significativa perché la prima in lingua italiana che abbia indagato la vita e le opere dell'illuminato naturalista svedese a cui è ancora oggi debitrice la tassonomia botanica. Riferendosi all'Orto botanico ed alla Biblioteca così si esprime:

> "Altrettanto mi compiaccio nel prevedere il vantaggio che quinci ne deriverà, mercè lo zelo di quelli che vi sopravvegliono, e al dotto precettore che vi deve leggere e mercè i lodevoli talenti e geni di què numerosi giovani allievi colà dentro raccolti, i quali da un verso appassionandosi allo studio dei libri, che

> l'aperta biblioteca a loro appresta tuttora, e dall'altro gettandosi al possesso dè semplici, che il nuovo Orto Botanico presenta, non possono che divenire quegli insigni professori, che nelle varie sfere la patria già si prefigge sia di medicina, sia di chirurgia, sia di farmacia".

Un elenco delle specie floreali presenti in suddetto Orto verrà in seguito composto da un altro medico accademico (Eccitato 1783-1785, Accademico 1816-1830) Giacomo Facheris, autore di "Horto bergomensis sive numeratio plantarum" (1817). Personaggio singolare, nato a Bergamo nel 1769, a soli 19 anni conseguì all'Università di Padova la Laurea in Filosofia e Medicina, successivamente si laureò a Pavia in Agraria e Botanica. Pur coltivando entrambi gli interessi, privilegiò soprattutto la Medicina divenendo prima aiuto-medico e bibliotecario dell'Ospedale Maggiore, poi Direttore dello stesso e Medico Provinciale. L'ultima prestigiosa carica lo spinse alla compilazione di un importante saggio "Sulle malattie più comuni nel Dipartimento del Serio". Morì il 7 luglio del 1830.

Ma il primo e sicuramente il più importante botanico e naturalista nel senso più moderno del termine fu Giovanni Maironi da Ponte (1748-1832). Professore liceale per più di 50 anni, titolare di importanti cariche sotto ben tre successive Dominazioni (Veneta, Francese ed Austriaca), persona integerrima e politicamente equilibrata (a tal proposito condivido ciò che scrive il Belotti nella sua" Storia di Bergamo e dei Bergamaschi" "Perché così volevano le preferenze del suo spirito portato a valutare più che le contingenti inquietudini degli uomini, i grandi problemi della natura immobilmente fissati da lontane e millenarie vicende nelle montagne, nelle rocce, nelle viscere della terra"), illustrò della Bergamasca ogni caratteristica naturale e non solo. Autore delle note opere "Storia naturale della provincia di Bergamo" (1798), "Osservazioni sul Dipartimento del Serio" (1803), "Dizionario odeporico della provincia di Bergamo" (1819) (fig. 3), "I tre regni della natura nella Provincia di Bergamo" (1822) vi inserì sempre notizie botaniche significative e curiose. Nell'Introduzione al Catalogo delle piante spontanee osservate nel Dipartimento del Serio, preziosa elencazione di circa 800 specie floreali ospitate da un areale risultante dall'annessione della Val Camonica al territorio Bergamasco, umilmente asserisce: "L'elenco segnatamente dei vegetabili che io non ardirei dire completo, può se non altro eccitare altri di me più istrutti nella botanica ad aumentarlo con vantaggio della scienza e lustro della Patria". Anche nei "Tre regni della natura della Provincia di Bergamo" il Maironi pur offrendoci un catalogo ancora più ampio di specie spontanee e coltivate "Tutte quelle piante le quali nei molti miei viaggi per la nostra provincia specialmente montuosa ho saputo riconoscere" ribadisce nuovamente "Io non ho già avuto pensiere di compilare un opere che avesse a tenersi per la flora della bergamasca". Questa reverenziale ed ammirabile umiltà verso le scienze biologiche gli veniva da una precisa e seria presa di coscienza di che cosa potesse essere una vera ed esauriente ricerca floristica su un territorio. A tal proposito le sue parole risultano di una così incredibile modernità da meritarne la menzione:

> "Non ignoro che per compilare una flora, anche di uno non grande contado, vi si richieggono moltissima fatica, grandissima accuratezza e lunghissimo studio; poiché non basta vedere una volta sola, anche in stagione conveniente ed opportuna un prato, un campo, un colle, un monte, una valle per ben osservare, definire e precisare fondatamente quante e quali piante vi vegetino; indispensabile di nuovamente visitare, e più volte rivedere anche in stagioni diverse le stesse situazioni. Accade non infrequentemente di riconoscervi in una o seconda visita delle piante, le quali non spuntate per anche dalla terra, o a fioritura non giunte, non sieno potute osservare nella prima. Ogniuno sa che nella vegetazione questi due stadi non succedono nello stesso punto generalmente per tutte le specie, ma che varie di esse si fanno discernibili ed osservabili e fioriscono in tempi affatto diversi".

Particolarissimo fu anche il suo rapporto con le Accademie e con l'Ateneo. Dal 1777 al 1789 militò fra gli Eccitati, dal 1787 al 1807 fu segretario dell'Accademia degli Arvali. Entrato nell'Ateneo nel 1810 ricoprì prima la carica di Segretario sino al 1817, poi di vicepresidente sino al 1832.

Poco sappiamo invece su Giuseppe Bergamaschi, medico e socio attivo dell'Ateneo dal 1832 al 1848; necessaria è però la sua menzione perché compilò e diede alle stampe nel 1853 "Peregrinazioni statistico botaniche nelle Valli Camonica, Seriana, Brembana" (tip. Belloni Pavia).

Il tentativo di compilare un prospetto esauriente delle specie floreali presenti sul Territorio Orobico riuscì solo e per la prima volta a Lorenzo Rota (1818-1855) (fig. 4) che è da considerarsi il padre della botanica Bergamasca. Nato a Carenno, alpestre paese della Val San Martino, manifestò i suoi primi interessi per la botanica durante la frequentazione del corso di Laurea in Medicina e Chirurgia nell'Ateneo di Pavia. Divenuto assistente della cattedra di Botanica della stessa Università, investigò inizialmente le contrade pavesi e le terre dell'Oltrepo. I risultati non si fecero attendere a lungo, nel 1852 compilò la "Flora ticinese" una precisa catalogazione ricca di 1600 segnalazioni, pubblicata sul Giornale Botanico di Firenze. Ritornato nella Bergamasca per svolgere la sua professione di Medico, non rinunciò ai suoi interessi botanici, ma anzi li intensificò indirizzando le sue ricerche all'accertamento delle presenze vegetali nella sua piccola patria. Dopo aver realizzato un prospetto parziale "Enumerazione delle piante fanerogame rare della provincia di Bergamo" (tip. Fusi Pavia 1843), compilò dopo circa una decina d'anni il "Prospetto della flora della Provincia di Bergamo" (tip. Mazzoleni 1853) (fig. 6). Dedicato alla memoria di Giuseppe Comolli e di Giuseppe Filippo Massara (illustratori delle flore comasca e valtellinese), indirizzandosi nella prefazione all'amico Gustavo Siber di Zurigo così si esprime:

> "Eccomi finalmente a sciogliere la promessa di esporti l'idea che mi sono formato della Flora della Provincia di Bergamo. Ascrivi il ritardo non a dimenticanza o ad inerzia, ma alle necessarie mie occupazioni di medico, alle quali devo rubare que' residui di tempo che dedico così volentieri alle lucubrazioni botaniche. Spero indulgenza ai difetti che incontrai in questo lavoro da te che conosci la difficoltà della mia e della comune condizione, e ti assicuro che ad

> onta di questi, sento compiacenza nel portare una piccola pietra al grande edificio della flora italiana, che si va preparando per la crescente gioventù, ora da provvide leggi meglio avviata al nobile studio delle cose naturali".

Il Prospetto elenca ben 2157 specie e 263 varietà floreali; per ciascuna viene indicata una o più località di reperimento, il terreno preferenziale di crescita e gli estremi altitudinali. Sicuramente le segnalazioni sarebbero aumentate se la morte non l'avesse colto a soli 37 anni, mentre con sorprendente umanità svolgeva la sua missione di medico. In quel periodo si stava effettuando anche un particolare viraggio degli interessi botanici, passati dalle fanerogame alle briofite; gli studi pioneristici realizzati sui muschi e sulle epatiche furono pubblicati postumi sugli Atti dell'Accademia di Torino. Gli sopravvive l'Erbario, ricco di ben 5000 esemplari, gelosamente custodito presso l'Orto Botanico di Bergamo. Anche la partecipazione accademica fu breve, correndo dal 1852 al 1855.

Figura minore, ma meritevole di ricordo, è quella di Giovanni Piccinelli, giureconsulto appassionato floricoltore che sulla Rivista Emporium pubblicò nel 1912 "Attraverso la flora: le orchidee"; fu Accademico dal 1880 al 1913.

Botanico quasi sconosciuto è Pietro Giacomelli, farmacista di San Giovanni Bianco, che nel 1903 pubblicò sull'Alta Valle Brembana (tip. Salesiana Bg.) un interessante elenco di 165 erbe utilizzate come alimento o come medicamento (l'articolo è stato ristampato su "Brembo" ed. Ferrari 1986). Fu socio corrispondente dell'Ateneo dal 1889, divenne poi socio attivo nel 1890, proseguendo la frequentazione sino al 1916.

Naturalista e fine cultore di botanica fu anche Enrico Caffi (1866-1948) fondatore e primo direttore del nostro Museo di Scienze Naturali, compilatore di fondamentali opere naturalistiche sulla bergamasca ("Uccelli della bergamasca" (1913), "Cronologia geologica delle Valli Bergamasche" (1922)), pubblicò nel 1932 il "Vocabolario bergamasco di Storia Naturale" suddiviso in due tomi: Fauna e Flora; raccolta preziosa di lessici dialettali ricca di importanti note. Come fosse rilevante la conoscenza del nome dialettale delle piante lo sottolinea nella breve introduzione: "Se io potessi scalare almeno 30 anni, vorrei dedicarmi allo studio della flora bergamasca, non per rifare l'elenco delle specie già da altri pubblicato, ma per raccogliere sul posto i nomi volgari delle singole specie". Quale sia la consistenza delle sue note inedite la possiamo indirettamente conoscere dalla lettura della "Bibliografia sugli Scritti di Enrico Caffi" diligentemente realizzata dal Prof. V. Mora ed inserita nella nuova edizione del Vocabolario della flora (Monumenta Bergomensia 1984). Citerò solamente due lavori minori che mi sembrano però assai significativi: 1) "Flora della provincia di Bergamo", datata 1936 e descritta nella bibliografia (N. 109) come un registro rilegato di 188 pagine su cui sono annotati i nomi latini e le località di reperimento di molti specie floreali orobiche; nella premessa il Caffi riferisce di trattarsi di un riordinamento, sulla guida dei trattati più recenti, del materiale raccolto dagli studiosi della nostra flora. 2) "Escursione in Valle Serina e Oltre il Colle" datata 1943 e descritta nella bibliografia (N. 149) come un quaderno di 26 pagine in cui viene

presentata la Valle Serina nei suoi aspetti topografici, geologici, mineralogici, idrologici e botanici; nella nota botanica vengono elencate molteplici specie locali. Assai lunga fu la militanza del Caffi nell'Ateneo, dal 1896 al 1948, anche se scarse sono le sue pubblicazioni sugli Atti.

Veicolo di diffusione anche se parziale (le pubblicazioni continueranno su Bergomum 1929-30) di una significativa opera botanica sono i volumi degli Atti dell'Ateneo editi dal 1920 al 1922. Trattasi del "Nuovissimo prospetto della Flora della Provincia di Bergamo" aggiunta al nuovo "Prospetto della Flora della Provincia di Bergamo" (fig. 5), lavoro omonimo a quello del Rota, compilato da Emilio Rodegher nel 1894. Il Rodegher che può essere considerato il secondo padre della botanica bergamasca, con l'aiuto del collega Ing. Venanzi aveva infatti revisionato e ampliato il lavoro del Rota, realizzando un prezioso catalogo in cui sono elencate più di 4000 specie vegetali presenti sul suolo orobico. Nella prefazione scrive:

> "Nel congresso botanico internazionale, tenutosi a Genova nel 1892, molti valenti cultori di Botanica espressero il desiderio che si dovesse studiare con attenzione, allo scopo di compilare un catalogo delle piante che crescono spontanee in ciascuna provincia. In tal modo dicevano, si potrà essere sicuri di conoscere tutte le specie che vegetano nei singoli luoghi di pianura, di collina e di monte ed in un tempo relativamente breve si potrà avere anche in Italia una flora completa come in Germania e in Francia".

Il Rodegher, che era nato a Nogara nel 1856 si trasferì nel Bergamasco subito dopo aver conseguito la laurea in Scienze Naturali per prestare la sua valida opera come insegnante in città (Scuole Tecniche, Istituto Tecnico, Collegio San Alessandro) ed in provincia (Valnegra e Treviglio). L'interesse botanico non fu rivolto solo alle Fanerogame ma anche alle Epatiche locali di cui compilò un elenco nel 1893 (Elenco delle Epatiche della provincia di Bergamo). Altre pubblicazioni sono: "Le piante buone e cattive foraggere della Provincia di Bergamo" inserita in "Pascoli alpini della Provincia di Bergamo" (opera compilata da A. Serpieri 1908) ed una "Lettera intorno a ricerche sulla flora Bergamasca" comparsa nel 1929 sul Bollettino della Società Botanica Italiana (n. 9). Emilio Rodegher fu Socio dell'Ateneo dal 1919 al 1929, una militanza breve se si confronta con quella del figlio Alcide, socio attivo dal 1919 al 1959.

Alcide Rodegher, che aveva aiutato il padre nella realizzazione del "Nuovissimo Prospetto", editò autonomamente un prezioso opuscoletto "Il genere Hieriacium nelle Alpi Orobiche" ed accrebbe l'erbario di famiglia così da raggiungere il sorprendente numero di 30000 essiccati. Le caratteristiche espositive del "Nuovissimo Prospetto Floristico della Provincia di Bergamo", l'enorme impegno profuso nel realizzarlo, l'attiva collaborazione col figlio, una menzione all'erbario e le intenzioni future vengono da E. Rodegher sinteticamente e palesemente esposte nella prefazione della suddetta opera in cui si legge: "Dal 1894 in poi, e precisamente fino al 1918, continuai instancabile nella ricerca di nuovi rappresentanti della nostra flora, accompagnato

anche per molti anni da mio figlio Alcide, e così sono riuscito a scoprire e a raccogliere esemplari stranissimi, molti dei quali appartenenti a flore di province finitime. Il mio erbario fu in tal modo considerevolmente accresciuto e mi sentii quindi moralmente obbligato a rifare il prospetto, che da qualche mese ho terminato di compilare. Nella presente pubblicazione ho passato in rassegna solamente le specie, sottospecie, varietà e forme che non trovasi nel Prospetto del 1894 e spero in tempo migliore, di poter far stampare tutto unito il lavoro che ha assorbito volutamente la massima parte della mia vita".

Nato a Milano da padre tavernolese è Luigi Fenaroli, notissimo docente di botanica dell'Università di Milano. Per le sue intense frequentazioni e per gli approfonditi studi sulla vegetazione delle nostre terre, specialmente quelle che si affacciano sul lago d'Iseo, dev'essere necessariamente annoverato fra i botanici bergamaschi. Fu Accademico attivo dal 1954 al 1980. Mi limiterò a ricordare fra i suoi innumerevoli articoli "Lineamenti vegetazionali e floristici della montagna bergamasca" inserito in "Cent'anni di alpinismo bergamasco" edito dal CAI di Bergamo nel 1973 ed "Il paesaggio vegetale del lago d'Iseo e della Valcamonica" comparso sulla Rivista di Bergamo nel 1957 (VII) 7-8. Fra le pubblicazioni, importantissime sono le monografie dedicate ad alcuni splendidi endemismi orobici ed insubrici: Saxifraga Presolanensis, Campanula Elatinoides, Campanula Raineri, Telekia Speciosissima[1].

Ultima figura meritevole di menzione è quella di Tullio Santagiuliana, uno storico piuttosto che un botanico, ma un ennesimo esempio di eclettismo culturale. Socio attivo dell'Ateneo dal 1973 al 1985, scrittore di storia locale, soprattutto trevigliese ("Storia di Treviglio" 1965), insieme ad Umberto Sangalli compilò un interessante se pur modesto studio sulle piante presenti nella Gera d'Adda "Introduzione alle piante di Gera d'Adda" (Cassa Rurale di Treviglio 1983).

A conclusione, una breve riflessione. Se in passato l'Ateneo ha raccolto i naturalisti e i botanici più illustri della nostra provincia e se le comunicazioni sugli Atti ne sono stati, anche se solo parzialmente i veicoli di diffusione, perché non augurarsi ed impegnarsi affinché la tradizione continui, memori che gli studi locali per autore o per contenuti non peccano certo di provincialismo, ma rappresentano i contributi preziosi ed indispensabili per il procedere di ogni tipo di conoscenza.

[1] L. Fenaroli, *Saggio sulla distribuzione, ecologia e variabilità della Campanula Elatinoides Moretti endemismo insubrico* ed. Orobiche, Bergamo 1955; Id., *Cronologia dei reperti e posizione sistematica della Saxifraga Presolanensis Engler endemismo insubrico,* Bergamo 1960; Id., *Campanula Raineri Perpenti endemismo insubrico, storia, reperti eareali* Ed. Insubriche, Bergamo 1963; Id., *Telekia Speciosissima Lessing endemismo insubrico, storia, reperti eareali* in "Arch. Botanico Biogeografico Italiano", XLI (4), 1965.

Bibliografia

A. Azzola, *Il giardino botanico bergomense L. Rota,* "Annuario CAI", Bergamo 1984.

B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bolis, Bergamo 1959.

B. Belotti, *Gli eccellenti bergamaschi*, Camera di Commercio, Bergamo 1982.

G. Baracchetti, *Un'erba per ogni malato, Giacomo Facheris insigne medico e botanico bergamasco*, in "L'Eco di Bergamo", 29/03/1991.

D. Calvi, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Rossi M. A., Bergamo 1664.

G. Cavadini, *Bibliografia sulla flora bergamasca*, in "Notiziario Floristico", n. 11-12 FAB, 1997.

G. Cavadini, *Flora Orobica*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. LIX 1998.

F. Cima - G. Palazzini, *Necrologio del Prof. G. Facheris*, Natali, Bergamo 1830.

G. Donati Petteni, *Lorenzo Rota medico e botanico*, in "Bergamo scritti vari di letteratura e di storia", ed. Orobiche, Bergamo 1856.

G.M. Locatelli, *Della vita e delle opere del Dottor Lorenzo Rota*, Natali, Bergamo 1856.

V. Mora, *Bibliografia sugli scritti di E. Caffi*, in *Vocabolario Bergamasco della flora*, "Monumenta Bergomensia", Bergamo 1984.

A. Ortisi, *Ricordi del professor Luigi Feneroli*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. XLII, 1980-82.

R. Perlini, *Commemorazione del Cav. Dott. Giovanni Piccinelli naturalista*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. XXII, 1913-14.

G. Rosa, *Cenni necrologici del Dott. L. Rota, F. Venanzi e Don V. Bonicelli*, Mazzoleni, Bergamo 1855.

T. Taramelli, *Di Giovanni Maironi da Ponte ed altri naturalisti del secolo scorso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. XLI, 1978-1980.

L. Tironi, *L'educatore e naturalista bergamasco Giovanni Maironi Da Ponte, segretario dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo nel 150° anniversario della morte*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. XLIII, 1982-83.

L. Tironi, *Repertorio dei soci e delle cariche sociali delle tre Accademie*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Vol. LV, Tomo 4°, 1992-93.

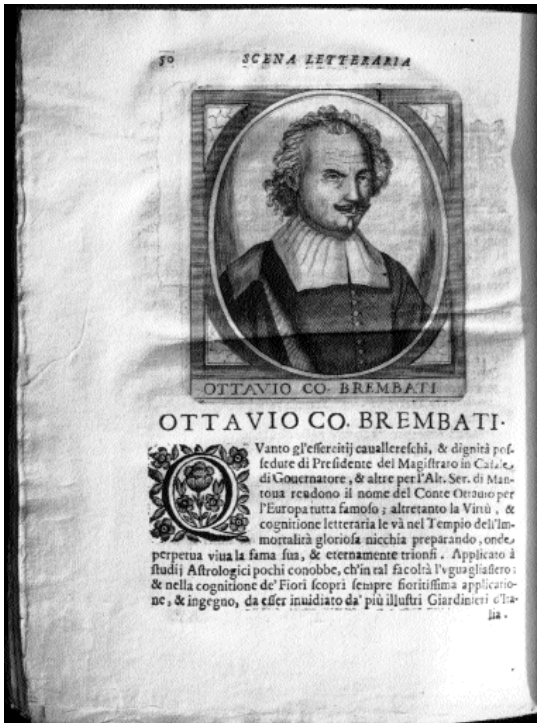
B. Vaerini, *Gli scrittori bergamaschi*, V. Antoine, Bergamo 1788.

L. Volpi, *I naturalisti bergamaschi*, Ed. Orobiche, Bergamo 1942.

L. Volpi, *La comunità di San Pellegrino nel primo anniversario della morte di E. Caffi,* Stamperia Conti, Bergamo 1949.

L. Volpi, *Tre secoli di cultura bergamasca*, Ed. Orobiche, Bergamo 1952.

L. Volpi, *Le magnificenze del mondo alpino nell'opera naturalistica di L. Feneroli*, in "Rivista di Bergamo", 1995.



50 SCENA LETTERARIA

OTTAVIO CO. BREMBATI

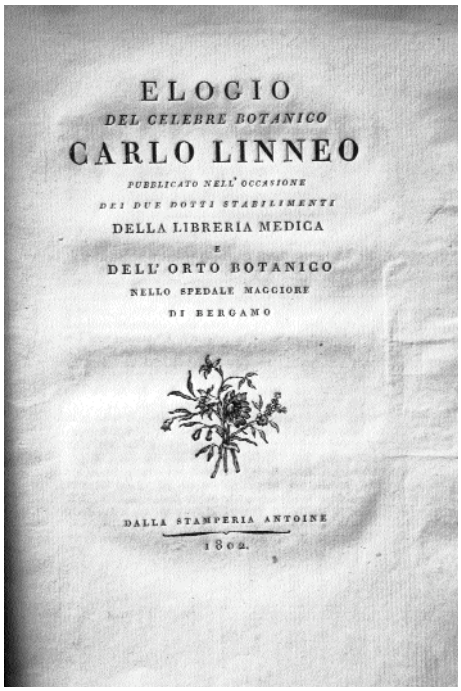
OTTAVIO CO. BREMBATI.

Vanto gl'essercitij cauallereschi, & dignità possedute di Presidente del Magistrato in Casale, di Gouernatore, & altre per l'Alt. Ser. di Mantoua rendono il nome del Conte Ottauio per l'Europa tutta famoso; altretanto la Virtù, & cognitione letteraria le và nel Tempio dell'Immortalità gloriosa nicchia preparando, onde perpetua viua la fama sua, & eternamente trionfi. Applicato à studij Astrologici pochi conobbe, ch'in tal facoltà l'vguagliassero: & nella cognitione de' Fiori scopri sempre fioritissima applicatione, & ingegno, da esser inuidiato da' più illustri Giardinieri d'Italia.

Fig. 1 - Conte Ottavio Brembati: incisione tratta dalla Scena letteraria degli scrittori bergamaschi *di Donato Calvi (1664).*

Fig. 2 - Elogio del celebre botanico Carlo Linneo*: opera di Giuseppe Pasta (1802).*

Fig. 3 - Osservazioni sul Dipartimento del Serio*: opera di Gio Maironi da Ponte (1803).*



ELOGIO
DEL CELEBRE BOTANICO
CARLO LINNEO
PUBBLICATO NELL' OCCASIONE
DEI DUE DOTTI STABILIMENTI
DELLA LIBRERIA MEDICA
E
DELL' ORTO BOTANICO
NELLO SPEDALE MAGGIORE
DI BERGAMO

DALLA STAMPERIA ANTOINE
1802.

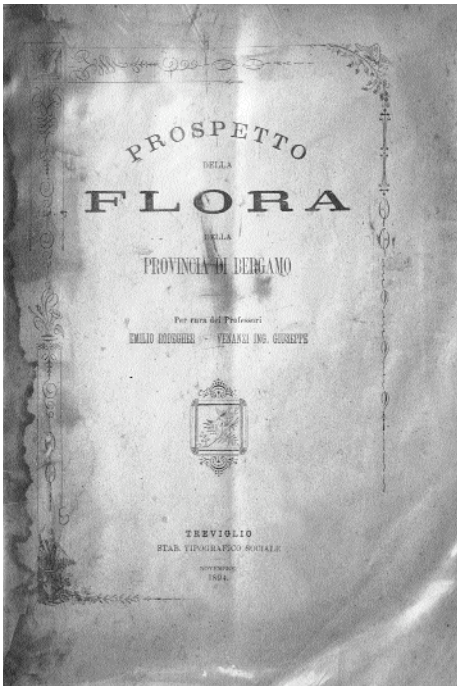
OSSERVAZIONI
SUL
DIPARTIMENTO DEL SERIO
PRESENTATE
ALL' OTTIMO VICE-PRESIDENTE
DELLA
REPUBBLICA ITALIANA
F. MELZI D' ERIL
DA
GIO. MAIRONI DAPONTE
Del Collegio Elettorale de' Dotti,
uno de' XL. della Società Italiana delle Scienze,
Professore di Storia Naturale,
e Reggente nel Liceo di Bergamo.

BERGAMO
DA ALESSANDRO NATALI
1803.

Fig. 4 - Lorenzo Rota padre della botanica bergamasca (1818-1855).

Fig. 5 - Prospetto della flora della Provincia di Bergamo*: opera compilata da E. Rodegher e G. Venanzi (1894).*

Fig. 6 - Prospetto della flora della Provincia di Bergamo*: opera di Lorenzo Rota (1853).*



PROSPETTO
DELLA
FLORA
DELLA
PROVINCIA DI BERGAMO

Per cura dei Professori
EMILIO RODEGHER — VENANZI ING. GIUSEPPE

TREVIGLIO
STAB. TIPOGRAFICO SOCIALE
NOVEMBRE
1894.

PROSPETTO DELLA FLORA
DELLA
PROVINCIA DI BERGAMO.

BERNARDINO LUISELLI

GEROLAMO ADELASIO E GIUSEPPE TERZI, PRIMI PRESIDENTI DELL'ATENEO

Comunicazione scritta

Nel presente contesto "società" assume anche il significato di "Storia". Un tratto di storia, perciò – non possiamo ignorare l'insegnamento di Fernand Braudel –, della "piccola patria" inserita in quella della "grande patria italiana" e di conseguenza in quella d'Europa.

Vorrei richiamare, a titolo di premessa, la conferenza tenuta all'Ateneo da Vittorio Mora l'8 novembre 1989 sulla "*Rivoluzione francese al di qua e al di là delle Alpi*"[1], con particolare riferimento alle vicende culminate, nel marzo del 1797, nella proclamazione della Repubblica Bergamasca.

Il periodo che va dal 1810, anno in cui – il giorno di Natale – venne da Napoleone emanata la norma che diede vita agli Atenei[2], al 13 agosto 1818, giorno in cui il nostro sodalizio aprì l'attività, con la prima "pubblica sessione", fu caratterizzato da eventi determinanti per le sorti dell'Europa.

Ricordiamone i più importanti in rapida sintesi:

1810: nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Asburgo;

1812: deportazione, dopo la dichiarazione della decadenza del potere temporale della Chiesa, di papa Pio VII in Francia; costituzione della VI Coalizione; Campagna di Russia, rotta dell'Armée nella steppa innevata, passaggio della Beresina;

1813: la Sesta Coalizione (austro-russo-anglo-prussiana) in campo: Napoleone vittorioso a Lautzen e a Bautzen (maggio), battuto a Lipsia (ottobre, "Battaglia delle Nazioni");

1814: capitolazione di Parigi, caduta del Regno Italico, esilio all'Elba di Napoleone; fuga, i "cento giorni";

1815-16: Waterloo, Sant'Elena, Congresso di Vienna, Restaurazione;

1816: costituzione del Regno Lombardo-Veneto.

---

[1] V. Mora, *Rivoluzione francese al di qua e al di là delle Alpi* in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo" a.a. 1989-90, vol. LI, t. II, pp. 17-44.

[2] Articolo 17 del Decreto generale del Regno d'Italia 25 dicembre 1810: "Le altre Accademie, o Società destinate a qualsivoglia titolo all'incremento delle Scienze, e delle Arti, a riserva delle accademie reali di belle arti, saranno riformate in modo che ve ne sia una sola nella rispettiva Città, e la stessa porterà il titolo di Ateneo. Gli Atenei corrisponderanno con l'Istituto, e colle sue sezioni, e presenteranno all'Istituto, per l'approvazione, il proprio regolamento organico. N.B. Il predetto decreto concerne la nuova organizzazione dell'Istituto Nazionale".

Per meglio incorniciare storicamente personaggi e fatti oggetto della nostra esposizione, è utile tenere presenti anche alcuni avvenimenti precedenti.

1796: vittoriosa Campagna d'Italia di Bonaparte (battaglia di Lodi), proclamazione della Repubblica Cispadana (luglio); trattato di Campoformio e caduta della Repubblica Veneta, cessione dei suoi territori all'Austria;

1798: Repubblica Cisalpina: espropriazione dei beni ecclesiastici;

1799: colpo di stato in Francia (18 brumaio): Napoleone Primo Console, Fouché ministro della polizia, Talleyrand agli Esteri;

1801: concordato con la Chiesa cattolica: il clero subordinato allo Stato;

1799-1802: Seconda Coalizione anglo-franco-russa: a Cassano d'Adda i russi di Suwarov battono i francesi; crollo delle Repubbliche filofrancesi in Italia;

1800: Napoleone sconfigge gli austriaci a Marengo; proclamata la Repubblica Italiana;

1804: Napoleone imperatore dei Francesi;

1805: Napoleone Re d'Italia.

Su questo scenario si mossero il nobiluomo – divenuto abate – Girolamo Adelasio (1763-1828) e il marchese Giuseppe Terzi (1790-1819), i primi due presidenti dell'Ateneo di Bergamo.

Va anche ricordato, nel tumulto della Lombardia di fine secolo, il conte Giordano Alberghetti, presidente in carica dal 1822 al 1831. Affiliato alla loggia massonica dell'"Unione", prese parte – durante il Carnevale del '97 a Milano – al complotto che si concluse, a Bergamo, con la cacciata del governatore veneto Ottolini e con la proclamazione della Repubblica Bergamasca di stampo aristocratico-giacobino, la prima di questo genere nei domini della Serenissima[3]. In seguito l'Alborghetti fu a capo della Legione bergamasca e, nel 1802, membro della Consulta di Lione.

Il conte Pietro Moroni ricoprì la carica di presidente più volte: dal 1819 al 1821, nel '27 e poi dal '35 al '36, dal '42 al '44 e dal '46 al '50, vivendo da protagonista l'età più viva del Risorgimento. Componente del Governo Provvisorio costituitosi a Bergamo nel 1848 dopo la cacciata degli austriaci, fu rappresentante del medesimo presso quello centrale di Milano, instaurato dopo le "Cinque Giornate"[4].

Ebbe mandato di delicati e importanti incarichi pubblici anche il sesto presidente, Giacomo Clemente Suardo, in carica dal 1837 al 1839. Nel 1849 fu uno dei componenti della deputazione inviata dalla municipalità bergamasca, provvidamente, a Vienna per chiedere all'Imperatore e Re, il giovanissimo Francesco Giuseppe, salito al trono pochi mesi prima, "la sovrana clemenza […] per un generoso oblio del passato (l'insurrezione antiaustriaca del '48)". La missione si concluse in maniera positiva[5].

Neppure il quarto presidente dell'Ateneo, il musicista Simone Mayr, ba-

[3] La congiura fu detta "del teatro", perché ordita da esponenti dell'aristocrazia bergamasca, fuoriusciti, in un palco della Scala con la complicità di nobili filogiacobini milanesi e sostenuta dai servizi segreti franco-napoleonici.

[4] Il conte Moroni si dimostrò pure efficace pubblicista, collaborando al "Giornale degli Indizi".

[5] Alla missione partecipò pure un altro accademico, il conte Guglielmo Lochis.

varese naturalizzatosi bergamasco, Kappelmeister di Santa Maria Maggiore e scopritore del genio di Gaetano Donizetti, fu estraneo alla vita politica. Aderì alla locale loggia massonica cui era iscritto anche l'abate Agostino Salvioni, primo vicepresidente del sodalizio, poi segretario delle stesso[6].

Gerolamo Adelasio ebbe già ai tempi suoi detrattori e ammiratori, fu "bestemmiato a pianto". C'era in lui, narra un suo biografo, "un bizzarro miscuglio d'idee liberali e cappuccinesche". Educato, come l'Alessandri, dai Gesuiti, ebbe vasta cultura e riuscì abile uomo d'affari. Un rapporto della polizia segreta di Venezia lo segnala fra "i più notori per sguaiata impudente aderenza alle turpi massime francesi", vale a dire giacobino fanatico. Esperto giurista ebbe, sotto la Repubblica Bergamasca, la nomina a commissario politico nell'amministrazione cittadina e, in tale veste, mentre – il 30 marzo 1797 – in compagnia di alcuni colleghi "municipalisti" cavalcava verso Longuelo con l'intento di parlamentare con i controrivoluzionari valdimagnini in procinto di marciare su Bergamo, si buscò da costoro una salva di fucilate. L'Adelasio fu l'unico ferito, nelle schiere bonapartiste, di quel fatto d'armi, tramandato dai memorialisti come la "fazione di Longuelo"[7].

---

[6] Altri soci dell'Ateneo si impegnarono in quel tempo in campo politico e amministrativo. Citiamo per tutti: Giovanni Maironi da Ponte, patrizio veneto, segretario della Camera dei Confini della Serenissima, e, ciò che più conta, "tessitore" dell'Ateneo sulle spoglie delle accademie degli Eccitati e degli Economico-Arvali (soppresse dal decreto napoleonico menzionato in apertura), delegato alla Consulta di Lione; il nobile Marco Alessandri, presidente della loggia massonica "L'unione", implicato nell'incendio del teatro Riccardi e poi quinquemviro del Direttorio della Cisalpina, insieme con l'Adelasio, definito da lui "impostore audace"; monsignor Gian Paolo Dolfin, vescovo di Bergamo, simpatizzante per il governo franco-napoleonico: nel 1798, a favore di questo diramò una pastorale che gli valse, a Roma e a Venezia, la fama di stravagante e da Napoleone, di lì a pochi anni, la designazione a membro della Consulta di Lione.

[7] Del ferimento dell'Adelasio danno notizia la S*toria dal 1796 al 1800* dell'abate Giuseppe Rocchetti e le *Effemeridi ossia diario degli avvenimenti politico-militari successi in Bergamo e sua Provincia* (dal 25 dicembre 1796 al 5 agosto 1797, nda), opera di un anonimo cronista. I "valleriani", così venivano designati i montanari ribelli in nome della Repubblica di San Marco e che da noi rappresentavano a un dipresso l'equivalente degli "chouans" vandeani, ebbero nelle loro fila sei caduti. I cadaveri furono esposti, a monito, in Piazza della Legna (oggi Pontida) sotto l' "albero della libertà". I due diari, inediti, sono menzionati da Giuseppe Locatelli Milesi in *Girolamo Adelasio, Direttore Cisalpino,* Tipo-Litografia Mariani, Bergamo 1904. Lo stesso biografo riferisce, sempre a proposito dello scontro che vide vittima e protagonista il commissario, l'episodio che riportiamo qui di seguito:

> "Trasportato nella casa religiosa detta il Paradiso sotto il bastione di Santa Grata, l'eroe del momento si trovò circondato da premurose cure, oltre che dalla particolare assistenza di don Agostino Calcioni, rettore di quell'istituto per gli esercizi spirituali. Fra le molte visite che l'Adelasio ivi ricevette, una poteva riuscirgli fatale, quella degli amici suoi avv. Carlo Vitalba e Giacomo Seminati, accompagnato dal figlio Pier Francesco. I primi due si presentarono armati, essendo così prescritto dal nuovo governo a quanti uscivano di casa. La discordanza fra il carattere ultrapacifico di que' due cittadini e le pistole di cui facevano mostra, fu oggetto di piacevoli discorsi alla piccola brigata. A un certo punto, il buon Vitalba, del paio di pistole arrugginite che portava, una ne trasse di tasca, per mostrarla scherzosamente al ferito. Ma l'arma era carica, e l'inesperta mano che l'impugnava fece inavvertitamente sfuggire il colpo. La palla, rasentata la testa di Adelasio, si conficcò nel muro. Nella casa del Paradiso gridossi al miracolo". Il commis-

Ambasciatore in Svizzera – sempre per la Repubblica Cisalpina – nel 1798 ne diviene uno dei cinque Direttori (quinquemviro). Mantiene quest'ufficio fino all'anno successivo.

Nel '99, rientrati gli austriaci in Lombardia a seguito della vittoria degli eserciti della Seconda coalizione su quello francese a Cassano, crolla il regime napoleonico. Ma all'Adelasio toccò una sorte ben diversa da quella dei suoi colleghi, decaduti ed esuli: è nominato imperial-regio delegato di polizia a Bergamo. Si sussurra che prezzo del perdono e della carica prestigiosa fosse stata, da parte dell'ex quinquemviro, la rivelazione del nascondiglio in cui era stato occultato l'archivio segreto della Cisalpina.

Marco Alessandri, suo compagno di cospirazione antiveneta e poi suo collega nel Direttorio e suo consocio nell'Ateneo, si oppose nel 1814 – ed erano trascorsi oltre quindici anni dal presunto tradimento – alla sua nomina a Delegato della Deputazione del Dipartimento del Serio (prefetto) da parte della Reggenza di Governo provvisorio in Milano, istituita sotto la presidenza del feld-maresciallo Bellegarde, a seguito della sconfitta dell'esercito napoleonico a Lipsia, costata all'Imperatore l'esilio all'isola d'Elba.

Dopo un lungo soggiorno a Padova, l'Adelasio, rimasto vedovo, rientrò a Bergamo e si fece sacerdote. Nel '27 nominò il seminario di Bergamo unico erede delle cospicue sostanze.

"L'Adelasio – scrive mons. Gaetano Bonicelli – non aveva dottrina o piani originali sulla costituzione della società. Tanto meno propugnò riforme laiche. Era un uomo aperto ai sentimenti dell'amor patrio e al generico bisogno di rinnovamento. Nulla più, crediamo". A due secoli da quegli avvenimenti, il giudizio ci pare del tutto condivisibile[8].

Eletto presidente dell'Ateneo nella seduta del 23 gennaio 1818, rinuncia alla carica nell'aprile di quello stesso anno. Nel relativo verbale non appaiono i motivi delle dimissioni. Alcuni giorni prima gli era mancato, diciottenne, l'unico figliolo, rapito da una febbre perniciosa. L'Adelasio morì, sessantacinquenne, nel 1828, a Bergamo, nel suo palazzo al Pozzo Bianco, in via Porta Dipinta.

L'Assemblea generale dei soci dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, riunitasi il 14 maggio 1818 "nella solita stanza di Rosate" e constatata l'irremovibilità dell'Adelasio nella decisione a rinunziare alla presidenza, elesse al suo posto il marchese Giuseppe Terzi. Disegnatore e miniaturista di vaglia, cultore appassionato di letteratura e di storia, il nuovo presidente conta solo ventott'anni, ma possiede cultura modernamente cosmopolita. Questa, verosimilmente, lo distingue dalla gran parte degli altri accademici, uomini – in genere – di vastissima erudizione, per lo più di stampo

sario politico un paio di mesi dopo era perfettamente guarito: grazie alla robusta costituzione, alla valentia dei medici e, presumibilmente, al divieto imposto dall'ottimo don Callioni di visite da parte di amici armigeri".

[8] GAETANO BONICELLI, *Rivoluzione e Restaurazione a Bergamo. Aspetti sociali e religiosi della vita bergamasca alle soglie dell'età contemporanea,* "Monumenta Bergomensia IV", Bergamo 1961.

classico o illuministico a seconda che provengano dagli "Eccitati" o dagli "Economico-Arvali", le due accademie bergamasche soppresse nel decreto del 1810, istitutivo degli Atenei. Essi, però, non hanno, in genere, avuto modo di raffrontarsi con gli intellettuali delle altre nazioni, eccettuati quelli di passaggio a Bergamo per il personale "grand tour" europeo. Il giovane patrizio, invece, è stato, avventurosamente, all'estero e mantiene rapporti e corrispondenza con l'"intellighenzia" pietroburghese e della Mitteleuropea, oltre che con quella parigina. A dargliene possibilità sono state alcune circostanze drammatiche.

Chiamato alle armi e assegnato alla "Guardia imperiale", corpo d'elite dell'armata napoleonica[9], nel 1812 partecipa alla campagna di Russia, distinguendosi per coraggio e perizia. Fatto prigioniero durante la disastrosa ritirata dell'Armata, è relegato prima a Vilna e poi a Riga, dove gode, sulla parola di ufficiale e gentiluomo a non tentare la fuga, di una certa libertà; grazie soprattutto all'affettuosa sollecitudine del conterraneo Giacomo Quarenghi, "l'architetto dello Zar", al nobile bergamasco viene concesso di trasferirsi a Pietroburgo[10].

Nella nuova capitale, dove l'architetto gode chiarissima fama, e può contare su influenti amicizie, il giovane marchese viene ben presto ammesso a Corte. Si mantiene decorosamente con i guadagni della propria arte di pittore, proventi che generosamente destina anche a rendere meno disagiata la vita di altri ufficiali suoi ex-compagni di prigionia. Nell'alta società pietroburghese – la stessa mirabilmente affrescata da Leone Tolstoj – conosce l'avvenente e colta principessina Elisa Galitzin. Tra i due giovani nasce un profondo amore e si uniranno in matrimonio nel 1814. L'anno successivo Giuseppe Terzi può rimpatriare con la consorte. Ad attenderlo, nel palazzo di Città alta, non vi è Pietro, dato per disperso dopo uno scontro con i cosacchi nella steppa. Riprende a dipingere e a studiare, conducendo un'esistenza tranquilla e appartata. Non gli si conoscono velleità reducistiche per le quali si fecero notare numerosi ex-ufficiali dell'Empereur, i "mezza-paga" immortalati da Balzac, che, anche in Italia, forniranno il nerbo degli aderenti alla società segrete e alla Carboneria[11]. Rimase alla presidenza dell'Ateneo per poco più di un anno. Morì, infatti (di angina difterite) a Milano, il 9 aprile 1819, ventinovenne.

Alla seduta dell'Ateneo del 15 aprile 1819, presenti 34 soci, il Vice-Presidente Sig. Nobile Giovanni Maironi da Ponte, profondamente commosso,

[9] Suo fratello Pietro, anch'egli ufficiale, è inquadrato nel reggimento "Dragoni della Regina", reparto non meno prestigioso.

[10] Numerose lettere della corrispondenza intercorsa fra Giacomo (si firmava Jacopo) Quarenghi, la marchesa Maria Malabaila di Canale Terzi, madre di Giuseppe, e di questi con l'uno e l'altra sono riportate dal colonnello GABRIELE TERZI, nipote del presidente dell'Ateneo, nel libro *Un gentiluomo bergamasco nella campagna di Russia del 1812*, Soc. An. A. Savoldi - Bergamo 1928. L'operetta, divenuta una rarità bibliografica, ci sembra, in particolare per la dovizia di notizie contenute, meritevole d'essere riproposta.

[11] G. TERZI *Ibidem*.

partecipò l'infausta notizia della scomparsa dell'amato Presidente che "morte del bene quasi invidiosa, rapì a noi, alle nostre speranze"[12].

Su proposta di Simone Mayr, si deliberò – per commemorare il presidente defunto, "secondo i metodi soliti di questa Accademia" – che, dopo "una solenne Messa in musica in S. Maria", i soci si adunassero nella sala dell'Ateneo per assistere alla "recita di appropriati componimenti, interrotti da lugubri sinfonie".

Per la composizione degli epicedi furono scelti cinque accademici. Uno di costoro era Gerolamo Adelasio.

[12] G. Terzi *Ibidem*.

GIOSUÈ BERBENNI

L'INFLUENZA DELL'ORGANARIA BERGAMASCA NEL LODIGIANO: I SERASSI, I BOSSI, I SOCI VALONCINI E BERLENDIS

Comunicazione scritta

Premessa[1]

Questa comunicazione vuole dare alcune linee sull'influsso storico che l'organaria bergamasca ha avuto nel territorio lodigiano riguardo l'organaria del secolo XVIII e della prima metà XIX. Per un'indagine approfondita bisognerebbe far passare gli archivi parrocchiali e l'Archivio di Stato così da conoscere non solo le vicende ufficiali dei notai o delle fabbricerie ma anche le vicende legate al vissuto, espresse così bene nelle lettere che accompagnano i lavori d'organi. Pertanto si tratta di intrecci: influenza, presenza e adozione. Ci riferiamo alla *influenza* della organaria bergamasca, organaria nuova e moderna, su quella lodigiana; ci riportiamo alla *presenz*a degli organari Bossi e Serassi, ma comaschi di origine, che nel lodigiano hanno lavorato lungo l'arco di un secolo e mezzo; ci ricolleghiamo all'*adozione* che Lodi fa dell'organaria bergamasca attraverso numerosi fatti tra cui quella del bergamasco Giuseppe Cavalli, capofabbrica dei Bossi, che si è trasferito a Lodi ed ha iniziato una bottega ricca di avvenire, e seguito dal cognato Federico Valoncini. Così Lodi che a fine Seicento aveva artigiani che fabbricavano organi nella chiese bergamasche, nel Settecento diventa terra di approdo e a fine Ottocento ritorna ad essere patria di organari, nel nostro caso di origine bergamasca, che vengono a Bergamo a costruire organi. Un cerchio iniziato a fine Seicento e che all'inizio Novecento ritorna all'origine. Seguiremo questo schema.

Cenni di storia

Per chi percorre la terra lodigiana vede immediatamente l'anima rurale: cascinali, allevamenti, prati pianeggianti coltivati che si susseguono a perdita d'occhio. La conformazione e la natura del terreno hanno determinato anche l'attività degli abitanti: l'agricoltura e i suoi derivati.[2] Questa attività

[1] Comunicazione tenuta nella *Giornata di studio sui sentieri della fede, dell'arte e della cultura per celebrare il Giubileo 2000. La tradizione organaria nel territorio lodigiano,* Lodi sabato 18 marzo 2000.

[2] Il territorio è delimitato da confini di fiumi: il Po e Piacenza a Sud, l'Addetta e l'hinterland milanese a nord, il Lambro e Pavia a ovest, l'Adda e Cremona a est.

è favorita da abbondanti acque di irrigazione derivate dai fiumi e da numerose sorgive quali i fontanili.

La città di Lodi e il suo fertilissimo territorio è sempre stato conteso tra il ducato di Milano e Venezia. Con il "Compartimento territoriale della Lombardia austriaca" del 26 settembre 1786 nasce la Provincia di Lodi.[3] In epoca francese il Lodigiano entra a far parte della Repubblica Cisalpina (1797-1799), prima come Dipartimento dell'Adda (formato dalla fusione del Cremasco, un tempo enclave veneta) e in seguito aggregato al Dipartimento dell'Alto Po.[4] Trascorso l'avvento napoleonico e ritornati gli Austriaci, il territorio riprende la dignità provinciale.[5] Nel 1859 il Lodigiano perde l'autonomia ed entra a far parte della Provincia di Milano (Circondario di Lodi).[6] Queste vicende generano confusione per gli storici dell'arte organaria, perché molti paesi lodigiani figurano impropriamente nella giurisdizione della provincia milanese. Bisognerà attendere più di un secolo, nel 1992, perché Lodi ritrovi la dignità provinciale.[7] Di essa attualmente fanno parte 61 Comuni. Come diocesi Lodi è fondata nel 374 d. C.. È un importante crocevia stradale per i pellegrini che si recano a Roma.

Nel campo organario

Non è facile fotografare l'influenza che ha avuto l'organaria bergamasca nel Lodigiano. A proposito non è mai stata fatta alcuna ricerca specifica.

L'organaria bergamasca vi lascia, tuttavia, una traccia profondissima. Essa non solo è presente per un secolo e mezzo, ma determina le caratteristiche di quella lodigiana. Primo problema che si pone è stabilire il territorio di indagine perché fino a poco tempo, come è stato detto, il territorio è stato inglobato nella Provincia di Milano. Cosa non facile perché alcuni territori vengono confusi; ad esempio il paese di Calvenzano, provincia di Bergamo, è dai Serassi confuso con il circondario di Lodi.

I bergamaschi sono abituati alle attività artigianali di trasformazione meccanica, delle manifatture del legno, dei metalli, della seta. Non per nien-

[3] Il territorio viene suddiviso in ventisei Delegazioni che, raggruppate, formano otto Distretti.

[4] Anche durante tutto il periodo della nuova Repubblica Cisalpina (1800-1802), della Repubblica Italiana (1802-1805) e del Regno d'Italia (1805-1814) il Lodigiano continua ad essere parte integrante del Dipartimento dell'Alto Po.

[5] Con le Notificazioni imperiali del 24 gennaio e 12 febbraio 1816 rinasce infatti la Provincia di Lodi e Crema, il cui territorio viene ripartito in Distretti, a loro volta suddivisi in vari Comuni.

[6] I Piemontesi occupano la Lombardia e la annettono al Regno Sabaudo. In applicazione della Legge Rattazzi del 23 ottobre 1859, il Cremasco viene aggregato alla Provincia di Cremona (Circondario di Crema). Proteste e petizioni non servirono a nulla. Prevalse il concetto accentratore e burocratico di stampo franco-piemontese su quello di rispetto della realtà di base.

[7] Con Decreto legislativo del 6 marzo 1992 il Presidente della Repubblica istituisce ufficialmente la Provincia di Lodi. Lodi e la nuova realtà amministrativa diventano un fatto compiuto.

te gli organari comaschi trasferiti a Bergamo vi trovano facile e propizio territorio per ottenere brave maestranze. Gli organari bergamaschi sono attratti dalla terra lodigiana per tanti fattori: i mercati, il territorio, la ricchezza, la religiosità dei suoi abitanti, le numerose chiese (Lodi è detta la "terra dai mille campanili"). Dunque numerosi organi, talvolta grandiosi, fatti senza problemi di risparmio. Si pensi a San Colombano al Lambro costruito nel 1842 da Adeodato Bossi che contava ben 4463 canne suddivise in 107 registri, o al grandioso organo Serassi del Duomo di Lodi op. 531 del 1837.

Le ragioni di una espansione

Prima di fare un'analisi del tipo d'organo esportato da Bergamo nel Lodigiano facciamo una premessa. Le ragioni di una espansione sono innanzitutto di ordine economico. La necessità di Bergamo di allargarsi verso la pianura padana si può dire necessaria e naturale. Lodi è una porta aperta verso altri mercati padani. È terra ricca di risorse agricole, pronta a ricevere prodotti manifatturieri. Molti bergamaschi si trasferiscono e vivono nel lodigiano. Pensiamo tra l'altro alle transumanze che d'estate venivano fatte sulle montagne orobiche e d'inverno nei paesi lodigiani.

Poi le ragioni di un'espansione sono di ordine artistico musicale. Lodi è già centro di attività organaria fin dal sec. XVI. Nel sec. XVII ci sono influenze di organari lodigiani nel Bergamasco: ci riferiamo ai Martinengo che a fine del '600 lavorano in chiese delle valli bergamasche. Nel Settecento si invertono le coordinate. Con l'avvento della scuola bergamasca ad opera dei comaschi Bossi e Serassi c'è un'espansione verso il Lodigiano.

Una annotazione di Giuseppe II Serassi ci fa pensare che all'epoca non ci fossero validi organari. Nel Catalogo I fa capire che a Lodi mancano organari "periti"; difatti al n. 5 dice, a proposito dell'organo della Cattedrale e trasportato da S. Domenico, che lo strumento è "posto in opera da un imperito". Pertanto dalla seconda metà del Settecento fino alla prima metà dell'Ottocento Lodi diventa una succursale degli organari bergamaschi che nei suoi territori vi costruiscono molti e apprezzati organi. Già nel 1798 i Serassi costruiscono l'organo della cattedrale di Lodi.

La posizione geografica di Lodi necessita di magazzini e di botteghe decentrate. I Bossi, ad esempio nel 1816, vi hanno una bottega.[8] Inoltre, verso il 1853, Giuseppe Cavalli, allievo e capofabbrica dei Bossi di Borgo Canale in Bergamo alta, vi si trasferisce. Successivamente un parente del Cavalli, il Valoncini che ha sposato la sorella, si trasferisce in questa piccola città.[9] Ma ad eccezione dei Serassi non esiste catalogo di altre ditte bergamasche che hanno lavorato nel Lodigiano. Si pensi ad esempio alla man-

[8] In C. Traini, *Organari bergamaschi*, T.O.M., Bergamo 1958, prefazione di Renato Lunelli, pp. 110, a p. 17.

[9] Il cognome Berlendis, in società con il Valoncini per la costruzione di alcuni organi, è cognome presente nelle valli bergamasche.

canza di un catalogo dei Bossi. Cosa che ovviamente non aiuta la nostra ricerca.

Ma Bergamo che cosa porta di nuovo nel Lodigiano? L'influsso dell'organaria transalpina, in particolare di quella barocca, del fiammingo Hermans che proprio nel Duomo di Como, nel 1650, costruisce un importante organo di cui i Bossi e i Serassi conoscono bene le novità, che si diffondono velocemente in tutta la Lombardia. All'inizio Settecento la cultura organaria lodigiana non ha ancora influenze transalpine. Quella bergamasca, invece, sì; è già barocca. Queste novità investono molte risorse sonore e costruttive dello strumento. Si introducono numerose ance, gli effetti della natura (quali ad esempio gli usignoli), il tamburo fatto di canne dissonanti, i campanelli, le canne di basseria, più le tastiere. Le novità che i Serassi e i Bossi portano sono: una piramide del Ripieno più grandiosa, sulla base di sedici piedi o di dodici, con due Principali di otto, talvolta con raddoppi delle file di Ripieno, una colorita varietà timbrica: Ottavino, Flagioletto, Cornetti, Sesquialtera, Corno inglese, Oboe, Cornamusa, Violoncello, Corni Dolci, Viola, Flutta, Flauto traversiere, Contrabbassi, Timballi, Campanelli e altro ancora. Caso emblematico è il grandioso organo Serassi, già citato (op. 265 anno 1798, op. 531 anno 1832), del Duomo di Lodi; oltre a contenere molti colori ha la potenza unita alla dolcezza e vivacità di suono.

Perché l'organaria bergamasca ha tanto successo? Perché propone idee nuove. L'organo con essi diventa maggiormente esteso, soprattutto nella prima metà Ottocento, dotato di numerosi meccanismi che lo rendono agile pratico e solido: la Terza mano, la Quarta mano, i Tiratutti del Ripieno, la Combinazione libera, il secondo organo detto Eco, le Gelosie, i vari Pedaletti che consentono le combinazioni fisse, sia foniche che meccaniche, l'Unione delle tastiere. Ma sono soprattutto le decantate qualità del suono, la robustezza e le innovazioni meccaniche, le caratteristiche vincenti. Dunque: sonorità potenti, multicolori, dolci, chiare, un insieme poderoso, solido, abbondante di vento.

Veniamo agli organari.

I Serassi

È facile stabilire il nome dei luoghi lodigiani dove i Serassi hanno effettuato lavori; riportano, infatti, anche l'indicazione di *Lodi*.[10] Nel Catalogo I°, ad esempio, sotto la rubrica *Lodi,* è possibile constatare come già nel secolo XVIII essi siano riusciti a entrare in quel territorio e che tipo di strumenti abbiamo collocato. Su tredici organi ben tre sono di 16 piedi e ben cinque sono a due tastiere. Segno di gusto e di ricchezza da parte dei committenti.

[10] *I cataloghi originali degli organi Serassi.* Ristampa anastatica con appendici e postilla a cura di O. Mischiati, Patron editore, Bologna 1975.

Molto di più, dunque, di quelli costruiti nel territorio di Brescia (otto organi) e di Milano (nove organi).

Il più illustre di questi strumenti è indubbiamente quello della Cattedrale, un organo a due tastiere. Nelle canne settecentesche sono state ritrovate scritte incise di nomi francesi come *Cymbal* e *Forniture*, lo stesso che si è constatato a Bergamo sull'organo della parrocchiale dei Serassi, S. Alessandro della Croce. Questo darebbe credito alla storia fatta propria dal Moretti secondo cui i Serassi avrebbero ospitato nelle proprie officine organari francesi fuggiti dalla Rivoluzione, iniziata nel 1789, e che avrebbero rivelato ai Serassi importanti segreti.

Riportiamo l'elenco degli organi lavorati dai Serassi come nei due elenchi premettendo che il I° Catalogo (edito nel 1816) è redatto da Giuseppe II con criteri geografici, mentre il II° Catalogo (edito nel 1858) con Appendice I^a^ e II^a^ è redatto dal gerente G.B. Castelli con criteri cronologici.

I° Catalogo (1816) redatto con criteri geografici da Giuseppe II

Nelle Cattedrali, e seguente reale Chiesa.

5 Duomo di Lodi di Piedi 16 era in San Domenico di quella Città posto in opera da un imperito.

Lodi

215 S. Filippo a 2 Tastiere.

216 S. Gio. delle Vigne.

217 S. Orsola.

218 S. Clara.

219 Seminario.

220 B. vergine del Sole.

221 Lodi Vecchio a 2 Tastiere.

222 S. Angelo di 16 a 2 Tastiere.

223 S. Bernardino di Castione.

224 Mairago.

225 Pandino con Princ. di 16 a 2 Tastiere.

226 Codogno con Princ. di 16 a 2 Tastiere.

227 *Ivi* Beata Vergine di Caravaggio.

II Catalogo (1858) con Appendice Iª e IIª redatto da G.B. Castelli con criteri cronologici.

N. progr. Della Serie	Città o Paese	Stato o Provincia	Titolo della chiesa	Epoca	annotazioni [segnature]
6	Lodi	Lodi e Crema	B.V. del Sole		
16	Lodi	Lodi e Crema	S. Orsola	[1770?]	
22	Pandino	Lodi	Parrocchiale	[1788]	
44	S. Angelo	Lodi	Parrocchiale		
60	Lodi	Lodi	S. Chiara	[1770]	
78	Vailate	Lodi	S. Marta [oggi: Farinate]	[1751]	
83	Lodi vecchio	Lodi	Parrocchiale		
90	Vailate	Lodi	S. Giuseppe		
104	Lodi	Lodi	Chiesa del Seminario		
112	Modignano	Lodi	Parrocchiale	[1795]	
125	Lodi	Lodi	S. Gio. delle Vigne		
135	Vailate	Lodi	Chiesa delle monache		
166	Vailate	Lodi	Parrocchiale		
169	Lodi	Lodi	S. Filippo	[1779]	“Serassi D.[on] A.[ndrea]”
182	Mairago	Lodi	Parrocchiale	[1794]	
198	Codogno	Lodi [Collegiata S. Biagio]	Parrocchiale [1784 e 1836?]	1782	
265	Lodi	Lodi	Cattedrale	1798	

N. progr. Della Serie	Città o Paese	Stato o Provincia	Titolo della chiesa	Epoca	annotazioni [segnature]
302	S. Angelo	Lodi	Parrocchiale	1805	
310	Camisano	Lodi	Parrocchiale	1807	
368	Calvenzano	Lodi	Parrocchiale	1818	[Riattamento L. 1995.55]
380	Spino	Lodi	Parrocchiale	1820	
399	Borghetto	Lodi	Parrocchiale	1822	
475	Orio	Lodi	Parrocchiale	1831	
531	Lodi	Lodi	Cattedrale	1837	Vedi Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema 13 Maggio 1837 N. 19
598	Vailate	Lodi	Parrocchiale	1849	
645	Vailate	Lodi	Parrocchiale	1857	Semplice ripassata dell'organo al N. 598
645[b]	Vailate	Lodi	Parrocch.[e]	4 Magg.° 1857 data scrittura del contratto 28 Giug.° 1857 data collaudo	Collaudatore M° Vin.zo Petrali.
					Semplice pulitura dell'Organo al N. 598 con aggiunta del Tremolo

I Bossi

Dei Bossi attivi nel lodigiano sappiamo molto poco, meno dei Serassi, anche se la loro attività è molto lunga e ricca di numerosi lavori. Si può dire che sono presenti nell'area lodigiana già nella prima metà del Settecento.

La loro presenza è attestata da notizie di archivio e dal fatto che in quel tempo erano già celebri e conosciuti in tutta l'alta Italia. Come già detto manca purtroppo un Catalogo che loro avevano comunque fatto per uso della bottega, anche se non stampato. Le notizie di loro organi nel Lodigiano che siamo riusciti a racimolare sono poche. In realtà i Bossi, nel 1778 divisi in due botteghe, lavorarono moltissimo. Erano meno letterati e nobili dei Serassi ma molto più alla portata di mano. La qualità dei loro lavori è eccellente.

Carlo Bossi (1770-1836), organaro assai importante nell'organaria dei primi decenni dell'Ottocento, nel 1816, apre, come già detto, una bottega a Lodi.[11] L'organo più straordinario è del figlio Adeodato che a san Colombano al Lambro (anno 1842) costruisce un organo di ben 4463 canne suddivise in 107 registri; e a quel tempo è il più grandioso d'Italia. L'opera ha molta rinomanza e senz'altro procura nuove commesse nel lodigiano.

Ecco i lavori che conosciamo.

1799 circa. Crespiatica Lodigiano. Ingrandimento. Opera di Giuseppe Bossi

1824 Lodi, S. Agnese. Opera di Carlo Bossi

1825 Casalpusterlengo. Chiesa dei Capuccini. Opera di Carlo Bossi

1827 Lodi S. Bernardo, S.Maria della Clemenza. Opera di Carlo Bossi

1831 Casalpusterlengo. Chiesa di S. Berardino. Opera di Adeodato Bossi

1842 S.Rocco al Porto. Opera di Adeodato Bossi

1842 S. Colombano al Lambro. Opera di Adeodato Bossi

1851 (?) Lodi S. Bernardo, S. Maria della Clemenza. Ingrandimento di Adeodato Bossi

1853 S. Zenone al Lambro. Opera di Adeodato Bossi

1853 Maleti.Opera Bossi.

1857 Ospedaletto Lodigiano. Opera di Adeodato Bossi

1860 Cavenago d'Adda. Opera di Adeodato Bossi

1862 Casalmaggiore. Chiesa abbaziale. Opera di Angelo e Gabriele Bossi

1877 Zorlesco. Opera di Adeodato Bossi

..... Lodi, S. Maria del Sole. Opera di Adeodato Bossi

..... Vidarto. Opera di Adeodato Bossi

[11] In C. Traini, *Organari bergamaschi*, … cit., p. 17 "Nel 1816 si trasferì a Lodi".

Giuseppe Cavalli e suo genero Valoncini

Giuseppe Cavalli (1821-1857), bergamasco, è capofabbrica dei "Fratelli Bossi" di Adeodato. Si è trasferito a Lodi verso il 1853 e muore a soli 36 anni. È artista di talento. I suoi discendenti sono: il figlio Angelo (morto nel 1890) i figli di questo Gaetano (m. 1940) e Giuseppe (m. 1938-9). La ditta si distingue tra le più apprezzate botteghe in area lombarda della seconda metà Ottocento. Per tre generazioni i Cavalli, lavorano, a circa 500 organi. Molti di questi i Cavalli se li attribuiscono come propri; ma in effetti assai frequentemente cambiano l'etichetta facendo passare come proprio l'organo da essi restaurato o solo modificato in qualche parte. Ciò è stato verificato in molte chiese.

Giuseppe Cavalli è di scuola Bossi; lo si nota, ad esempio, in alcune caratteristiche costruttive, nelle segnature delle canne, nelle catenacciature, nei somieri, nei crivelli.

Nella bergamasca la ditta Cavalli è presente fino al primo decennio del Novecento con lavori di buona qualità.[12] C'è da dire che dal Novecento circa in poi le modifiche che hanno fatto ad organi di autori ottocenteschi sono tante, che benevolmente si possono far passare come tentativi di riformare gli strumenti secondo i nuovi dettami della Riforma ceciliana.

Federico Valoncini (1832-1891) è un organaro considerato "minore"; nella seconda metà Ottocento apre a Lodi una propria bottega anche in società con Berlendis. È cognato di Giuseppe Cavalli, e lavorante come il padre presso la ditta Felice Bossi di Borgo Canale in Bergamo.Verso il 1852 si mette in proprio; in quell'anno è definito dalla cronaca "giovine artefice di bellissime speranze al quale si attribuisce precisione di lavoro nella parte meccanica congiunta a solidità, a chiarezza d'ordine, a verità dell'imitazione…" (Cremonesi).

Nella Bergamasca opera fino al 1859. Nel 1858 è in società con Antonio Berlendis, presumiamo di origine bergamasca anch'egli, con la ragione sociale "Valoncini e Berlendis Fabbricatori d'organi in Lodi". Qualche anno più tardi (1861) risulta il solo titolare della ditta. Verso il 1866 si trasferisce a Nizza (da sei anni annessa alla Francia) dove in un decennio svolge una rilevante attività di organaro nella città e nella regione. Egli è ancora attivo nel 1890 (in quell'anno la cronaca giornalistica di Bergamo dà notizia di un suo nuovo e apprezzato organo a Cimella Nizza). Segue modelli e criteri di costruzione di scuola Bossi. La qualità del lavoro, per quanto sappiamo, è buona. Muore a Nizza.[13] Suoi lavori che conosciamo nel lodigiano sono i seguenti:

1858. Valoncini e Berlendis. Casaletto Lodigiano. Organo nuovo a due tastiere
1860. Valoncini e Berlendis.Casaletton Lodiginao. Gugnano. Chiesa parrocchiale
1861. Valoncini. Montanaso Lombardo. Organo nuovo

[12] *Organi storici della Provincia di Bergamo,* a cura di G. Berbenni, Provincia di Bergamo, Monumenta bergomensia LIX, Grafica e Arte, Bergamo 1998, p. 89.

[13] *Ibidem.*

Gli organari lodigiani a Bergamo tra la fine Seicento e l'inizio Novecento

Per ultimo diamo qualche notizia degli organari lodigiani a Bergamo.

Dalla seconda metà Seicento ai primi anni del Settecento i Martinengo sono in varie zone bergamasche.

Si ha notizia di lavori di Angelo Martinengo:
a Ciserano (1703-4)
a San Gallo di San Giovanni Bianco (1699)
a Bergamo S. Caterina (1699)
a Mappello (1705, e nel 1709, 1716, 1722)

Alla fine Ottocento e inizio Novecento, quando l'organaria bergamasca perde colpi e va in declino i Cavalli costruiscono o ingrandiscono vari organi nelle chiese bergamasche (sopratutto nella Valleseriana). Alcuni di questi strumenti sono ancora presenti.

Ecco l'elenco.

1858. Bergamo. Valverde. Organo nuovo. Ditta Giuseppe Cavalli.
1878. Mezzoldo (Alta Valbrembana). Ditta Giuseppe Cavalli "di fuori Porta Nuova".
1895. Boario (Alta Valseriana). Organo nuovo. Ditta Gaetano Cavalli.
1903. Gazzaniga (Media Valseriana). Modifica dell'organo Serassi (anno 1853) ad opera della ditta Cavalli.
1905. Vertova (Media Valseriana). Modifica dell'organo Serassi (anno 1803).
1905. Bondo di Colzate (Media Valseriana). Organo nuovo.
1906. Treviglio. Chiesa sussidiaria di S. Rocco. Rifacimento.
..... Fiorine di Clusone (Media Valseriana). Organo proveniente da una chiesa milanese; trasportato nel 1967 da Alessandro Poli. Organo di Angelo Cavalli.

Bibliografia

Sull'organaria bergamasca vedi alcuni scritti di G. Berbenni

- *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal secolo XV al secolo XVIII*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. 52°, Anno accademico 1991-92, pp. 342-524.
- *Gli organari Locatelli di Bergamo. Una sensibilità nuova nella riforma dell'organo italiano di fine Ottocento*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. 53°, Anno accademico 1992-93, pp. 81-236.
- *L'arte organaria a Bergamo*, Provincia di Bergamo, Cesare Ferrari, Clusone 1998, pp. 104.
- *Organi storici della Provincia di Bergamo,*a cura di G. Berbenni, Provincia di Bergamo, Monumenta bergomensia LIX, Grafica e Arte, Bergamo 1998, 271 ill., pp. 337.
- *L'arte organaria a Bergamo nell'800: vertice di una grande scuola.* in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. 60°, Anno accademico 1997-98.
- *Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento. Organi, cembali e pianoforti, organetti e pianoforti a cilindro, campane.* Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Quaderni. Bergamo edizioni dell'Ateneo 2000, pp. 88.
- *I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento* in *AA.VV. Atti del convegno internazionale "I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento"*, Bergamo 21-23 aprile 1995, ed. Carrara, Bergamo 1999.
- *Tipologia ed evoluzione degli organi Serassi* in *AA.VV. Atti del convegno internazionale "I Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento"*, Bergamo 21-23 aprile 1995, ed. Carrara, Bergamo 1999.

UMBERTO ZANETTI

VITTORIO POLLI
SCRITTORE BERGAMASCO DEL NOVECENTO

Comunicazione scritta

Non sono pochi gli scrittori bergamaschi del Novecento degni di particolare menzione. Ce ne siamo sommariamente occupati in un nostro rapido *excursus* storico-critico che abbiamo presentato nella seduta pubblica di questo Ateneo il 3 giugno 2000. Tale contributo rappresenta soltanto un primo tentativo di approccio sistematico ad un tema meritevole d'indagine e di approfondimento, da affrontare senza il condizionamento di miopi e grette ottiche municipalistiche come di pericolose e depauperanti tendenze globalizzatrici.

Uno scrittore bergamasco del Novecento che assume particolare rilievo per lo straordinario significato di gran parte dei suoi scritti e per la sua lodevole operosità pressoché ininterrotta, estesasi su di un arco di tempo che abbraccia ben una settantina d'anni, è Vittorio Polli, nato a Zogno il 21 dicembre 1908 da una egregia famiglia di industriali tessili provenienti da Baveno, ridente centro del Verbano.

Chi conosce Vittorio Polli sa bene quanto egli abbia sempre badato alla sostanza delle cose anziché alla loro apparenza e quanto egli abbia sempre amato operare nel silenzio e nel raccoglimento, lontano dai clamori della mondanità e dalla vuota retorica degli onori, delle piaggerie e delle compiacenze. Una natura ammirevolmente schiva di esteriorità e di adulazioni non basta tuttavia a spiegare la scarsità della fortuna critica di un autore che per molti riguardi risulta ampiamente rappresentativo di una cultura, di un luogo e di un'epoca, oltre che di una visione non evasiva e tutt'altro che disimpegnata della letteratura, da altri per lo più concepita come *otium* ricercato e fine a se stesso.

Per quanto scarni, i dati biografici del Polli non sono trascurabili, essendo spesso in connessione con le scelte da lui compiute e con le opere che egli è andato via via pubblicando a partire dalla fine degli anni Venti, quando apparve una sua raccolta di versi dal titolo *L'amore dei poeti*, menzionata da Bortolo Belotti nella sua *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*.

Paolo Polli, padre di Vittorio, aveva aperto nel 1907 una manifattura in una località di Zogno detta Piano del Maglio, in ciò consigliato dall'amico Egildo Carugati, deputato liberale, stimato industriale milanese e amministratore di una filatura di Villa d'Almè.

La casa zognese nella quale Vittorio vide la luce è detta la "Casa del Cardinale" perché era appartenuta alla famiglia del cardinal Giuseppe Alessan-

dro Furietti, il quale fra i tanti suoi meriti annoverò quello di aver contribuito con un cospicuo legato alla costituzione della biblioteca civica di Bergamo.

La casa natale e la manifattura paterna costituirono per Vittorio Polli due punti fermi, che contribuirono a radicarlo nella comunità zognese e nella realtà brembana, pur se le vicende della vita gli dischiusero presto ampi orizzonti.

Egli si appassionò ancor giovanissimo allo studio della storia, non mancando a Zogno alcune personalità che ve lo potevano indurre: se don Enrico Mangili lo invogliava alle indagini sul passato dei centri abitati della valle natia, i familiari del garibaldino Pietro Volpi lo appassionavano con la narrazione di vari episodi della spedizione dei Mille. Del resto, la presenza estiva di Bortolo Belotti in quel di Zogno costituiva di per sé un invito a studi storici severi, avvalorati dal rigore delle ricerche, dei metodi d'indagine e dei criteri espositivi.

Così quando il giovane Polli si trasferì con la famiglia a Bergamo e quando per ragioni di studio abitò a Milano, non dimenticò mai la voce del Brembo; egli serbava nella memoria e nel cuore i luoghi cari, i profili delle montagne, le luci delle albe e dei tramonti e sentiva echeggiare nell'animo la parlata onesta, forte e sincera della gente della sua valle.

Ventenne, attorno al 1929 egli pubblicò a Milano in trecentocinquanta esemplari una raccolta di versi in lingua italiana, versi che possiedono la freschezza della gioventù e che assecondano un dettato chiaro e accessibile, distante dalle suggestioni dell'epoca: il lettore vi ritrova non l'aulica sensualità dannunziana, non il dinamismo verbale dei futuristi, non le gozzaniane "cose di pessimo gusto" né gli arcanismi pensosi degli ermetici ma qualche risonanza di poeti quali Corazzini, Palazzeschi e Campana; nota inoltre assunti non velleitari e temi ben precisati, buone immagini e abili descrizioni, indici sicuri di una maturità che a distanza di pochi anni si sarebbe rivelata appieno in un libro di prose intitolato *Cavalleria*.

Non vi sono stati per Vittorio Polli altri appuntamenti con madonna Poesia; l'incontro giovanile rimane perciò ad attestare una sensibilità precoce ed acuta, che si avverte nettamente in questa breve lirica intitolata *Debolezza*:

Io sono un ammalato
che guarda dalla finestra
la sera che muore nei giardini.
Gli alberi sono stanchi come me
d'una giornata oziosa;
s'adagiano in ombra sui prati;
la sera fugge lieve come vento
e se ne vanno le fantasie,
noi restiamo
con malinconie umane
desideri sconosciuti
non vogliamo morire.
In fondo al giardino
c'è un albero che piange
con tutti i suoi rami e le foglie.

Alcune pagine della raccolta, tutt'altro che caduchi, rivivono nella memoria del lettore per i loro intrinseci pregi, come i versi evocativi dedicati alla casa dell'infanzia:

. . . . . .
chiuderei meglio e finestre e porte
per custodire tutte le memorie
per mantenere tiepido il profumo
che serri dentro,
e quell'odor di vecchio
e quell'odore di camino spento.

Introvabile, come tante cose belle e sconosciute, il libretto della silloge de *L'amore dei poeti* non si ripone nella biblioteca se prima non si è indugiato su alcuni passi che nella loro genuina semplicità possiedono la grazia della perfezione, come questo squarcio della lirica *Tristezza di città*:

I desideri sembran certi quadri
scialbi, dipinti all'acquarello
che rappresentan le brume invernali:
due alberi stecchiti ed un ruscello
qualche chiazza di neve
la pianura gelata,
mentre in fondo si perde il cielo grigio.

Laureatosi in giurisprudenza a Milano dopo aver compiuto gli studi classici, Vittorio Polli prestò il servizio militare come ufficiale di complemento in un reggimento di cavalleria. Una volta conclusa la ferma, nel 1936 egli pubblicò presso le edizioni de "Il selvaggio" di Roma, in poche centinaia di esemplari, una raccolta di sedici prose intitolata *Cavalleria*, fregiata di lindi disegni al tratto di Gino Visentini. Le prose, non assimilabili alle novelle o ai racconti, per il loro carattere sottilmente impressionistico e per l'efficace descrittività ricordano le notazioni di un taccuino, le pagine di un diario, gli spunti essenziali di un bozzetto. Si leggono volentieri perché sono scritte in punta di penna, con molta padronanza della lingua e con encomiabile buon gusto espositivo, purtroppo ignorato da molti scrittori italiani di questi ultimi tempi. Descrivono le lunghe passeggiate al trotto sulle miti colline di Pinerolo, gli esercizi di equitazione al galoppatoio di Baudenasca, le manovre militari nei magredi di Istrago, le marce estenuanti al passo nella pianura veneta arsa dalla canicola, gli spostamenti e le soste degli squadroni, le accoglienze cordiali della gente di campagna, un'esercitazione di truppe celeri con contorno di schioppettate e simulazione di scontri con il nemico in un mattino che "sapeva di beatitudine" e che "pareva la felicità raggiunta", il ritorno dei cavalli al maneggio nell'autunno inoltrato quando la pioggia trasforma le campagne in acquitrini. Ma vi si narrano anche una caccia al daino, l'idillio amoroso di un commilitone con una bella ragazza friulana e altri piacevoli episodi; in tutto il libro è vivo il sentimento della natura e delle stagioni, che

negl'incanti del paesaggio raggiunge momenti d'intensa suggestione, come vivo è il senso della dimestichezza che univa il cavalleggero al suo palafreno.

Cavalleria suscita bagliori di ricordi, squarci memoriali di letture e d'iconografie, le guerre antiche che si combattevano a cavallo, le convulse battaglie di Paolo Uccello con lo sventolio dei pavesi, dei gonfaloni, degli orifiammi. Ma attesta anche la fine di un'epoca, che si era conclusa nel 1918 ad Istrago con l'eroica e travolgente carica della cavalleria italiana contro i cannoni austriaci, e sembra paventare l'immenso disastro di una guerra che dopo pochi anni, contro ogni ragionevolezza e per irresponsabile azzardo, sarebbe stata dichiarata con mezzi militari scarsi e superati. Lo stesso autore, come ufficiale di cavalleria, si sarebbe trovato a difendere la Patria al confine orientale, dove la ferocia razzista dei comunisti slavi avrebbe poi impunemente compiuto efferati genocidi contro l'inerme popolazione italiana.

Gli anni Trenta furono densi di fermenti e di eventi per il giovane Polli. Egli manifestò in quegli anni predisposizione e amore per la letteratura, entrò in contatto con varie personalità della cultura e collaborò ad alcune importanti riviste come "Il Selvaggio", "L'Orto" e "Cronache"; quest'ultima, diretta da Gino Visentini, si pubblicò mensilmente a Bergamo dal 1932 al 1935 (aveva la sua sede al civico 33 di Borgo Palazzo ed era stampata dalle Arti Grafiche Giudici di Clusone) ed è ancora ricordata per il suo anticonformismo impegnato e polemico, aperto alle novità, alle collaborazioni di varia estrazione, alle traduzioni di testi di autori stranieri. Oltre a Vittorio Polli vi collaborarono Mino Maccari, Scipione, Leo Longanesi, Attilio Vallecchi, Gianandrea Gavazzeni, Mario Tobino, Giacomo Manzù, Enrico Emanuelli, Arrigo Benedetti, Guglielmo Petroni.

In quegli anni densi d'interessi e fervidi d'iniziative Vittorio Polli trovò il tempo per frequentare la scuola di volo per piloti al campo d'aviazione di Ponte San Pietro, dove conobbe Antonio Locatelli, che fu suo istruttore. Lo attrasse la personalità leale, schietta e generosa dell'eroico aviatore, con il quale entrò in amicizia. Ma dovette anche soggiornare a Parigi e a Londra, dove approfondì i suoi studi di diritto internazionale e di diritto comparato. Alla Sorbona collaborò con il professor Ernest Barda alla stesura di un vocabolario italo-francese di termini giuridici, rimasto inedito a causa del sopravvenire della guerra. Gli eventi bellici peraltro lo costrinsero a chiudere lo studio legale che per sette anni aveva condotto nel centro di Bergamo Bassa. Al termine del conflitto egli preferì seguire l'attività dell'azienda paterna a fianco del fratello Vincenzo, occupandosi prevalentemente degli aspetti giuridici e dei problemi legali. Nel frattempo si era unito in matrimonio con Anna Maria Stoppani, appartenente ad una distinta famiglia milanese, ed aveva stabilito la sua dimora in Bergamo Alta.

Ancora prima della guerra egli era entrato in amicizia con l'ingegner Luigi Angelini ed aveva conversato a lungo con lui appassionandosi agli studi della cultura locale, alle tracce del folclore e alle testimonianze delle arti popolari.

In quegli stessi anni il Polli scrisse i testi della *Guida inutile di Bergamo*; pronta nel 1939, essa vide la luce soltanto nel 1944 a causa delle vicende bel-

liche. Nella "giustificazione" l'autore, dichiarandosi orgoglioso di essere bergamasco, invoglia ad amare la sua città non soltanto per la naturale bellezza e la felice disposizione del luogo ma anche per gl'ingenti lasciti della storia, dominata da singole individualità perspicaci e volitive e scritta quotidianamente dalla folla anonima delle generazioni che nel corso dei secoli hanno consolidato costumi e abitudini, una parlata, una psicologia, una civiltà.

Inoltrandosi nella lettura si ha la sensazione che un amico, prendendoci sotto braccio, ci conduca per le vie dell'acropoli orobica, nei borghi storici e sui colli in una domenica di sole: nelle eleganti prose di questa *Guida* ritroviamo la Bergamo autentica, quella che ancora durava fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento, la dannunziana "città del silenzio" con i gatti padroni a notte fonda delle piazze e delle vie, con le avole prigioniere della vita borghigiana, che non avevan tempo di scrutare dall'alto delle Mura l'estremo limite dell'orizzonte, con le vecchie case risonanti di discorsi in bergamasco e le annose osterie fumose e graveolenti di vino e gli ubriachi che cantavano con trasporto alla prima luna e la biancheria distesa al sole sotto gli archi di Porta San Lorenzo, dove le galline razzolavano liberamente sull'acciottolato. Prezioso pur se di piccolo formato e arricchito da una settantina di disegni di Sandro Angelini, il libro è tutt'altro che "inutile"; esso è da tenere gelosamente nella biblioteca e da rivisitare per qualche rilettura. Si raccomanda inoltre a chi vuol conoscere l'anima antica e segreta della città, la nobiltà severa e la virtù ritrosa di una gente che ai giovani spiriti degli eroi caduti per la Patria offre un'aerea rocca adorna di lauri e di cipressi e ai forestieri una piazza sublime, sorvegliata da un austero palazzo gotico e ingentilita da una vezzosa fontana settecentesca, una piazza da contemplare e da rispettare (non da insultare con volgari e deturpanti impalcature!).

Negli anni successivi alla guerra la personalità culturale di Vittorio Polli, sempre aliena da ogni manifestazione di vana ed effimera esteriorità, si è espressa nell'assunzione di prestigiosi e delicati incarichi (commissario a vita dell'Accademia Carrara, socio di questo Ateneo, consigliere della Banca Popolare di Bergamo), nella costituzione di un museo d'interesse prevalentemente etnografico e nella pubblicazione di numerose opere monografiche, delle quali si ritiene doveroso dare qui almeno un cenno, avendo riguardo al loro intrinseco valore. Della nutrita bibliografia fanno parte anche vari scritti sparsi, dei quali per ragioni di spazio non possiamo qui tener conto ma che sarebbero da segnalare per la loro notevole importanza, come le prefazioni dettate per alcuni libri; è il caso però di menzionare quella per *Diavoli, pitocchi e streghe* di Bepi Belotti e quelle per i due volumi pubblicati a ricordo dei Caduti zognesi (in particolare meritano attenzione, per la chiarezza e il rispetto della verità storica, le sei pagine che rievocano i tragici avvenimenti dell'ultima guerra).

Agli studi storici sono da ricondurre due biografie di Garibaldi, un libro sulla vicenda del matrimonio del Nizzardo con la marchesina Raimondi, una biografia di Francesco Nullo e una di Antonio Locatelli.

Apparsa nel 1967 nella collana "I grandi di tutti i tempi" dell'editore Arnoldo Mondadori, la vita di Garibaldi scritta da Vittorio Polli sottolinea, natu-

ralmente, gli aspetti del patriota, dell'uomo d'azione coraggioso e avventuroso, del condottiero, non solo audace ma anche accorto sui campi di battaglia, del personaggio popolare, suscitatore di entusiasmi e trascinatore di folle (in Inghilterra nel 1864 Garibaldi fu accolto da un tripudio di popolo esultante, fatto per il quale Carlo Marx ebbe parole grette e velenose, giungendo a definire l'accoglienza festosa dei londinesi "un miserabile spettacolo d'imbecillità" e dimostrando così di non capire il rapporto che intercorre fra il popolo e chi ne impersona i sentimenti). Ma non viene trascurata la figura umana di Garibaldi, con le sue virtù e le sue immancabili ombre né si tacciono i comportamenti ambigui di Mazzini, di Cavour, di Vittorio Emanuele II e degli altri protagonisti del Risorgimento. La messe di notizie adunata in questo libro presuppone una conoscenza approfondita e una ricerca sagace.

Il testo venne poi ripreso da Vittorio Polli e ampliato per un altro libro apparso nel 1971 ancora presso Mondadori nella collana "I grandi della storia"; esso si consiglia a chi vuole avere un'idea del tempo nel quale visse Garibaldi e delle problematiche politiche e sociali connesse con il processo di riunificazione della Penisola.

Del 1969 è il saggio storico che rievoca l'infelice vicenda del matrimonio di Garibaldi con Giuseppina Raimondi, marchesina comasca appena diciottenne ma già molto dissoluta, della quale il generale si era imprudentemente infatuato nel maggio del 1859, quando alla testa dei Cacciatori delle Alpi si dirigeva alla volta di Como. La Raimondi, ragazza ostinata e viziata, fin troppo disinvolta e avventurosa, da mesi si concedeva segretamente a Luigi Caròli, ventiquattrenne garibaldino bergamasco che si era acceso d'amore per lei. Nel frattempo ella si era però concessa anche all'eroe dei due mondi. Appena celebrato il rito nuziale, un biglietto anonimo svelò a Garibaldi la tresca della spregiudicata marchesina, che aveva trascorso la notte con il Caròli. Le conseguenze della delazione sono note: Garibaldi insultò a gran voce e abbandonò furibondo la consorte fedifraga né volle più avere a che fare con il Caròli, il quale dal canto suo, per riscattarsi innanzi al duce dei Mille, andò a combattere per la libertà della Polonia; fatto prigioniero e tradotto in Siberia, morì di stenti serbando in cuore l'appassionato ricordo della donna da lui perdutamente amata. Sull'argomento il Polli ritornò con una conferenza tenuta per questo Ateneo il 22 maggio 1971 a Villa Caròli-Zanchi di Stezzano delineando l'indole ardente, generosa e trabocchevole del Caròli, protagonista di un tragico amore romantico, giovane palpitante e sofferente al pari di un personaggio melodrammatico che non sarebbe dispiaciuto a Donizetti, a Verdi, a Wagner.

Pubblicata in soli cinquecento esemplari dall'Istituto della Civitas Garibaldina, la biografia di Francesco Nullo apparve nel 1964, venticinque anni dopo l'esauritissimo profilo che ne aveva tracciato Alfonso Vajana per l'editore Gastaldi di Milano. Non meno del Vajana il Polli pone in rilievo la nobiltà ardimentosa del temperamento del Nullo, pronto a lasciare ai congiunti la direzione della sua industria tessile per accorrere sulle barricate di Milano, alla difesa della Repubblica Romana, con i Cacciatori delle Alpi, con i Mille incitando in bergamasco i suoi garibaldini alla presa di Palermo.

Ma il nostro autore ricorda anche come il Nullo sia stato un avventuroso cavaliere dell'ideale e come l'Italia debba soprattutto a uomini tanto generosi la sua unità politica. E nell'intrepido garibaldino che andò a morire per la libertà della Polonia egli ravvisa i tratti del carattere bergamasco e una umanità nativa tanto profonda "da rappresentare con vivezza il mondo della piccola patria".

La biografia di Antonio Locatelli, pubblicata nel 1986, è la più ampia e documentata finora apparsa: l'ardimentoso aviatore bergamasco, al quale la Patria attribuì tre medaglie d'oro, è ritratto nella pienezza della sua singolare vicenda umana, che lo vide eccellere non solo nell'aviazione ma anche nell'alpinismo, nella vita militare, in quella civile e professionale.

Il libro rende giustizia al carattere indipendente di Locatelli, che non andava d'accordo con le logiche della politica e che fu ostinatamente boicottato da Italo Balbo e meschinamente ostacolato dalla locale federazione fascista (si usò il pretesto del suo celibato per farlo decadere da podestà di Bergamo). E rivendica a Locatelli una invidiabile integrità morale: egli visse infatti in dignitosa povertà devolvendo in beneficenza le somme acquisite per le sue leggendarie imprese, amò la cultura e le belle lettere, ebbe una visione cavalleresca della vita militare, attestata anche dall'olocausto di Lekemti.

Da parte di ben individuati ambienti estremistici sono state diffuse, anche in anni recenti, infami e turpi menzogne contro la degna memoria di Antonio Locatelli e il libro non manca di ristabilire la verità storica, ricordando che l'eroico pioniere dell'aviazione italiana non sparò un sol colpo quando fu in Etiopia, compì voli di ricognizione per individuare dall'alto i movimenti delle truppe etiopiche e si recò a Lekemti in missione di pace per parlamentare con i capi abissini ribelli nel tentativo di evitare spargimenti di sangue.

La biografia locatelliana costò molto impegno al Polli, che per le sue ricerche si avvalse di centinaia di documenti privati, dell'archivio del Vittoriale, dei giornali del tempo e dell'archivio storico della Camera dei deputati, dove Locatelli rappresentò negli anni Venti il collegio di Bergamo.

Libro di argomento prevalentemente storico ma interessante anche sotto il profilo artistico è quello apparso nel 1975 nella collana di "Monumenta Longobardica" e dedicato alla dimora colleonesca di Malpaga. L'autore guida di pagina in pagina il lettore alla visita del castello e degli affreschi che lo adornano, dimostrando una notevole conoscenza della storia politica e dell'arte dell'Italia del Quattrocento. Sembra quasi d'incontrare la figura solenne e autoritaria dell'uomo d'armi, castellano fastoso e temuto di un feudo confinario, che turbava i sonni del Duca di Milano, nonostante molti affreschi che ne celebravano le gesta siano andati perduti perché col tempo nella classe dirigente di questo Paese è venuto meno il culto dell'arte.

A fra Damiano Zambelli, insigne maestro intarsiatore, nativo di Endenna, Vittorio Polli ha dedicato nel 1995 una monografia documentata e aggiornata, inquadrandone la personalità artistica nella temperie culturale del primo Rinascimento. In particolare il libro illustra le tarsie che fra Damiano compose per la chiesa del convento domenicano di Santo Stefano, distrutto in gran fretta dai guastatori veneziani per far posto alla mole delle Mura;

com'è noto, tali tarsie, ricomposte nel 1647 presso la chiesa di San Bartolomeo, costituiscono, con il grandioso ciclo del coro della chiesa conventuale di Santo Stefano a Bologna, la testimonianza più alta dell'arte di fra Damiano, al quale il Polli si rivolge idealmente in alcuni originalissimi e garbati corsivi dettati da sentimenti di umana comprensione.

Altro illustre brembano al quale Vittorio Polli ha dedicato nel 1993 un libro d'arte è l'architetto Mauro Codussi, che dalla nativa Lenna spiccò il volo per Venezia, dove eresse chiese stupende e palazzi fastosi introducendo, con moduli e stilemi prerinascimentali, l'uso della pietra d'Istria. Il testo lumeggia i rapporti storicamente intercorsi fra Bergamo e Venezia: la gloriosa Dominante vi è raffigurata nel suo fulgore quale doviziosa e potente regina dei mari alla metà del Quattrocento e l'architetto lennese, mercé la grazia, l'eleganza e la nobiltà delle sue opere, vi è celebrato come uno dei tanti ingegni che hanno onorato il nome di Bergamo con il magistero della loro arte.

Originale tributo di affetto alla valle natia è un altro libro d'arte, che s'intitola *Dittici Trittici Polittici* e che risale al 1992. Esso contempla una trentina di pitture a più scomparti o a più tavole, pervenute alle chiese della Valle Brembana per dono degli emigranti che avevano fatto fortuna a Venezia. L'autore rievoca il tempo nel quale percorrendo la cavalcatoria detta *Via Mercatorum* i valligiani si allontanavano dalla loro terra per andare a lavorare lontano. Alcuni di loro si arricchirono ma non dimenticarono la comunità della loro giovinezza: il lettore moderno comprende così l'anima antica dell'uomo ammirando i capolavori di cui si gloriano le chiese di vari centri brembani. Di ciascuna di tali opere il libro contiene una scheda critica ricca di richiami bibliografici, di riferimenti e di notizie utilissime agli studiosi di storia dell'arte. Questa pregevole fatica del Polli onora l'elevatezza del sentimento di quegli emigranti, a noi sconosciuti, che hanno munificamente locupletato il patrimonio artistico brembano.

Il tema dell'amore per la piccola patria, intesa soprattutto come somma dei lasciti spirituali, etici, estetici e civili degli avi, venne ripreso, ampliato e limpidamente espresso in alcune opere monografiche che Vittorio Polli pubblicò a partire dagli anni Cinquanta, quando comparve la *Memoria del cimitero di Valtesse*. La preziosa plaquette fu realizzata nel 1952 in collaborazione con gli amici Luigi Volpi e Sandro Angelini. In essa alcune pagine di toccante prosa elegiaca celebrano l'umile e anonimo succedersi delle generazioni che alla porta boreale della città consolidarono ed accrebbero la millenaria comunità agreste di Valtesse e rammentano il malinconico abbandono nel quale per decenni versò l'antico camposanto, demolito nel 1942.

Nel 1959 vide la luce, impreziosito da dieci monotipi di Sandro Angelini, *Sagrati intorno al mio paese*, libro nel quale Vittorio Polli con la maestria dello scrittore di razza rievocò l'ambiente zognese della sua puerizia ponendo in rilievo la centralità dei sagrati, spazi vivi delle nostre comunità di montagna, durate per secoli sulla scorta di valori e di princìpi la cui insostituibile assolutezza è stata offuscata in questi ultimi decenni da un evidente regresso spirituale, etico e civile.

Ancor più accattivanti, le prose impressionistiche di *Muffa di provincia,*

opera risalente al 1965, vennero riprese nel più ampio libro dal titolo *La piccola patria*, pubblicato nel 1972. Scrittore raffinato, Vittorio Polli avverte il fascino del tempo trascorso e contrappone alla caducità di ogni singola parabola umana l'epopea corale delle generazioni che hanno dissodato, coltivato, costruito, inventato, amato, sperato, sofferto. Ricompaiono, nettamente profilate, le figure degli artigiani di paese, dei carrettieri, dei discipline nei loro vestimenti versicolori, dei reduci di guerra che ritornavano alla spicciolata con il treno elettrico, dei muratori e degli emigranti stagionali… E si rivedono le fisionomie bergamasche delle tele del Salmeggia, la ragazzaglia in corsa che scacciava marzo rumoreggiando per le contrade, i sentieri e le mulattiere che rigavano le coste del Canto Alto e dello Zucco, i paesetti accoccolati sui dossi e sui pianori… S'imprimono nella memoria e non si dimenticano più le descrizioni dei paesaggi, le tradizioni e i costumi della nostra laboriosa e timorata gente di un tempo, i tratti di alcune straordinarie individualità (don Antonio Rubis taumaturgo in odore di santità, lo spavaldo e scapestrato bandito Pacchiana, il dottissimo curato don Mangili dalla voce adatta al canto gregoriano, un'amica violinista morta prematuramente). Le prose del Polli non di rado possiedono l'afflato e la tenuità della poesia lirica, suscitano emozioni e inducono a riflessioni profonde: esse ammoniscono sui pericoli dell'individualismo contemporaneo, che ha brutalmente reciso le radici vitali della tradizione travolgendo lo spirito comunitario e confinando l'uomo nelle gore del relativismo, nella solitudine e nell'alienazione. La piccola patria è la radice da salvare e da rinsaldare, è un tassello prezioso la cui perdita potrebbe compromettere la stabilità, la pluralità e la dovizia del gran mosaico italiano ed europeo. Queste pagine buone, dense di pensiero e di sentimento, danno il senso autentico dell'identità di un popolo e precisano il concetto di patria, riconducono cioè ai fondamentali valori dell'etica popolare, senza della quale uno stato è soltanto una entità amministrativa ed è totalmente privo della dignità di una nazione, non fondando la sua unità e la sua autorità sullo spirito comunitario locale.

In questa ottica acquisiscono un'accezione pregnante due libri dedicati a Zogno ed alle sue frazioni, ossia *Genti e contrade* (1976, ristampato nel 1994) e *Le antiche case e la loro gente* (1999). Entrambi di mole modesta, sono tuttavia esemplari ed illuminanti poiché discendono da un chiaro concetto di *comunità* e, quindi, di *piccola patria*. Non è un localismo *demodé*, vieto e miope ma è il doveroso rispetto, è il sacrosanto amore per il territorio, per l'insediamento umano, per la sua storia e la sua fisionomia a guidare Vittorio Polli nell'attenta e affettuosa ricognizione dei nomi dialettali delle contrade (i nomi veri, spesso derivati direttamente dal latino parlato, non quelli falsi, storpiati dall'ufficialità dell'italiano burocratico) e degli antichi soprannomi delle famiglie originarie o residenti da più generazioni (soprannomi avvertiti come blasoni e dovuti non tanto ad intenti ironici o spregiativi quanto piuttosto ad esigenze distintive, riferite ai patronimici, alle attività esplicate, all'aspetto fisico o all'indole o ancora alla provenienza). Ammirevole è lo spirito con il quale si descrivono minutamente le caratteristiche delle vecchie abitazioni della valle e s'illustrano le ragioni che condussero

alla nascita delle contrade montane, poiché viene così smascherata la facile e interessata demagogia che da troppo tempo tende a svalutare con argomenti pretestuosi l'importanza dell'identità di un popolo, il valore insostituibile della consapevolezza delle proprie "radici". Agli antenati della gente brembana sono attribuiti spirito d'indipendenza, operosità e franchezza, virtù magnificamente espresse dalla solenne e perentoria concisione della lingua dialettale; il concetto di razza non vi è fatto discendere tanto dall'appartenenza ad un'etnia quanto piuttosto dalla condivisione dell'eredità trasmessa dagli avi sul piano spirituale, etico, sapienziale, linguistico, civile. Quanti si affannano in buona o in mala fede a predicare, all'insegna di una generica, confusa e velleitaria accoglienza, una utopistica e caotica società multietnica avulsa da qualunque norma e incurante dei valori del passato farebbero bene a riflettere sull'arretramento morale, civile e culturale che sempre viene causato da sommovimenti demografici violenti e disgreganti.

Un gruppo di opere monografiche di Vittorio Polli è strettamente connesso con la costituzione del Museo della Valle, fondazione voluta e realizzata dallo stesso Polli nella sua casa natale. Una memoria del 1979, intitolata *Nascita del Museo della Valle*, illustra i motivi che indussero l'autore a salvare – con una ricerca costante durata parecchi anni – gli attrezzi e gli oggetti che documentano la vita del passato. E un altro opuscolo, pubblicato nel 1983, è la "Guida alla visita del Museo della Valle"; la descrizione dei pezzi esposti è preceduta da queste significative parole:

> "Ho visto entrare nel museo molti giovani di varie scuole: ho notato nei loro occhi e sul loro volto stupore, meraviglia e curiosità. Gli oggetti che hanno accompagnato l'uomo nella sua vita di un tempo erano cose che non avevano mai visto. Questo libro è dedicato a loro, nella speranza che possano ricordare ed amare la vita e l'opera della gente dalla quale discendono".

Un libricino del 1989 è dedicato ai lumi, alle lanterne e ai candelieri esposti al Museo della Valle e ricorda i sistemi d'illuminazione ai quali ricorse per lungo tempo l'uomo prima dell'introduzione della luce elettrica. Un altro testo, pubblicato nel 1990, è dedicato ai vecchi codici, agl'incunaboli e alle cinquecentine che hanno attinenza con la storia della Valle Brembana; il testo introduttivo, scritto con amore di bibliofilo, ripercorre con dovizia di notizie la storia del libro e rivela l'animo dello studioso che molto sa e che molto vuol sapere, avvezzo al muto colloquio con la pagina scritta.

Ma il libro che più esalta il valore degli oggetti esposti al Museo della Valle è apparso nel 1996 e contiene nel titolo il ritmo dolce del novenario: *Amare le cose perdute*. Esso allinea in un centinaio d'istantanee smaglianti, scattate da Renato Amaglio e Roberto Grasselli, una sequenza di oggetti e di arredi espressivi della civiltà contadina, alternati a vedute riproducenti le mulattiere, i ponti, le cappellette votive (in lingua bergamasca *trebüline*), le case rustiche con i ballatoi in legno (le *lòbie*), gli archi in pietra e i comignoli in cotto, i mulini, gli alpeggi e le casere, i cascinali con le aie pullulanti di chiocce e di pulcini, le barchesse con gli attrezzi agricoli e le cucine con le batterie in rame, i *sidèi*, il *masnì del café*, lo *stignàt*, la padella delle caldar-

roste (le *boröle*) e altri oggetti di natura intensamente evocativa come i lumi a petrolio, la zangola per il burro, l'*andaröla* per i primi passi dei bambini, i bastoni istoriati, le nasse per catturare i pesci, i campanacci delle mucche, i ricami, le bilance, i catenacci, i burattini per divertirsi con un teatro economico e popolare. I testi dettati da Vittorio Polli a commento delle immagini, più che patire di nostalgia, sembrano scuotere le coscienze assopite, immemori della buona volontà, dell'intelligenza, dello spirito di sacrificio dei progenitori; aiutano ad intravedere negli oggetti illustrati nel libro l'umanità degli avi, il loro attaccamento ai princìpi etici, la consapevolezza dell'appartenenza ad una comunità, la profonda conoscenza della natura e il rispetto delle sue leggi. Il sentimento di sincera gratitudine verso gli antenati è significativo di una visione della storia che nel cammino della civiltà eleva a protagonista del progresso la folla anonima delle generazioni che ci hanno preceduto. Tale visione conferisce giusto rilievo alle singole individualità senza esaltarle ed armonizza le particolarità e i dettagli, che costituiscono un unico generale *continuum*; essa è di ammonimento a quanti, per evidenti carenze culturali e gravi fraintendimenti ideologici, tendono a sottovalutare le componenti locali e spregiano i microcosmi assumendo atteggiamenti totalitari, ostacolando la pluralità, cancellando l'identità, uccidendo la libertà.

Un libro rimane a simboleggiare la felice e lucida posizione assunta dal Polli nell'auspicare un corretto ed equilibrato contemperamento fra le esigenze dell'"universale" ed i sacrosanti diritti del "particolare": s'intitola *La crosta della Terra*. Pubblicato nel 1984 e ristampato nel 1998, esso è emblematico dello spirito con il quale gli uomini di cultura bergamaschi della generazione di Vittorio Polli, affezionati alle tradizioni e ai valori della loro terra, hanno saputo aprirsi a realtà diverse per un'ansia di conoscenza che richiama alla memoria non il fascino dell'esotismo, non la tentazione del nomadismo bensì l'avventura di Ulisse oltre le Colonne d'Ercole cantata in versi sublimi dal Sommo Poeta. Il libro appartiene alla letteratura di viaggio e per la raffinatezza impressionistica che ne pervade le pagine può essere accostato ad analoghi scritti di Riccardo Bacchelli, di Guido Piovene, di Ada Negri, di Corrado Alvaro. I viaggi vennero compiuti in anni diversi nei vari continenti e ne sono scaturite prose che investono gli aspetti climatici, folcloristici, storici, urbanistici e che più sovente attengono alle condizioni di vita delle popolazioni dei paesi visitati. Attento agli usi e ai costumi della gente comune sotto ogni latitudine, l'autore coglie il rapporto fra l'uomo e il territorio, ne osserva il senso civico e lo spirito comunitario, ne indaga e ne approfondisce la spiritualità, ne indovina le condizioni di vita nelle età passate. Formula alcuni inquietanti interrogativi sul destino dell'umanità innanzi al dilagare di un indiscriminato consumismo che sconvolge i ritmi e i comportamenti di interi popoli cancellandone l'identità ed estinguendone le difese interiori. Riflettendo sul fenomeno della mescidanza forzata delle etnie in nome di una disordinata, demagogica e interessata multirazzialità, l'autore scrive: "Solo i poeti credono che gli uomini potrebbero vivere insieme felici come vivono felici insieme le molte varietà dei fiori". Il libro ha anche incantevoli pagine di prosa lirica, che si racco-

mandano, in questi tempi di sciatteria dominante, a chi ama ancora la grazia e la signorilità del buon periodare.

La crosta della Terra dimostra che a Vittorio Polli non è mancato un respiro universale; ciò rende ancor più apprezzabile il suo amore per la terra natia e ancor più nobile e alto il suo messaggio in difesa della piccola patria.

C'è da augurarsi che presto altri si occupino in modo approfondito degli scritti e dell'attività culturale di Vittorio Polli. Noi ne abbiamo tracciato soltanto un rapido profilo e ne abbiamo tratto la consapevolezza di esserci accostati, con grande gioia interiore, all'opera di uno dei bergamaschi più illustri del Novecento.

Opere monografiche di Vittorio Polli

L'amore dei poeti. Edizioni "Il Luminello", Milano, s.i.d. (350 copie numerate).

Cavalleria. Il Selvaggio editore, Roma 1936 (con sedici disegni al tratto di Gino Visentini).

Guida inutile di Bergamo. Istituto Italiano d'Arti Grafiche editore, Bergamo 1944 (con disegni di Sandro Angelini). La seconda edizione, intitolata *Guida inutile della città e territorio di* Bergamo, è apparsa nel 1989 con testo ampliato presso l'editrice Bolis di Bergamo.

Memoria del Cimitero di Valtesse. Stamperia Conti, Bergamo 1952 (edizione di 372 esemplari con un'acquaforte di Sandro Angelini e una notizia di Luigi Volpi).

Sagrati intorno al mio paese. Stamperia Conti, Bergamo 1959 (edizione di 500 esemplari con monotipi di Sandro Angelini).

Francesco Nullo. Istituto Civitas Garibaldina, Bergamo 1964 (edizione di 500 esemplari con illustrazioni a colori).

Muffa di provincia. Stamperia Conti, Bergamo 1965 (edizione di 350 copie con tavole in bianco e nero riproducenti fotografie dell'autore).

Garibaldi. Periodici Mondadori (collana "I grandi di tutti i tempi"), Milano 1967 (con illustrazioni).

Lettera a Luigi Angelini, prefazione al volume *Bergamo e la Bergamasca nei disegni di Luigi Angelini,* Edizioni Bolis, Bergamo 1967. Il testo è stato ripubblicato come prefazione al III volume dei *Disegni di viaggio di Luigi Angelini* (a cura del figlio Sandro), Edizioni Bolis, Bergamo 1986.

Garibaldi, Giuseppina Raimondi, Gigio Caroli. Istituto Civitas Garibaldina, Bergamo 1969 (con illustrazioni).

Gigio Caroli e il matrimonio di Garibaldi con Giuseppina Raimondi, conferenza del 22 maggio 1971, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", vol. XXXV, anno accademico 1970-71.

Garibaldi. Arnoldo Mondadori editore (collana "I grandi della storia"), Milano 1971 (con illustrazioni).

La piccola patria. Il Museo della Valle editore, Zogno 1972 (edizione numerata di 1500 copie con tavole in bianco e nero riproducenti fotografie dell'autore).

Testo introduttivo del libro *Diavoli, pitocchi e streghe* di Bepi Belotti, Il Museo della Valle editore, Zogno 1974. Ripubblicato nel 1986.

Il Cavaliere del Lavoro Vincenzo Polli da cinquant'anni Amministratore Delegato della Manifattura di Valle Brembana. Tipografia Gambirasio, Bergamo (s.i.d.) (opuscolo contenente il testo del discorso tenuto il 7 dicembre 1974 a Zogno presso la sede della Manifattura di Valle Brembana).

Il Castello del Colleoni a Malpaga e i suoi affreschi. Monumenta Longobardica, Bergamo 1975 (opera promossa dal Luogo Pio della Pietà in occasione del quinto centenario della morte del condottiero; con tavole a colori riproducenti fotografie di Domenico Lucchetti).

Genti e contrade (cognomi e soprannomi della Vicaria di Zogno in Valle Brembana). Il Museo della Valle editore, Zogno 1976 (in collaborazione con Renato Amaglio,

Bepi Belotti, don Giulio Gabanelli, Vittorio Locatelli e Nino Steffanoni; con illustrazioni in bianco e nero). Ripubblicato nel 1994.

Nascita del Museo della Valle. Il Museo della Valle editore, Zogno 1979.

Testo introduttivo del libro *La Sezione Archeologica del Museo della Valle* di Raffaella Poggiali Keller, Il Museo della Valle editore, Zogno 1980. Ripubblicato nel 1996.

Guida alla visita del Museo della Valle. Il Museo della Valle editore, Zogno 1983.

Ricordo di Nino Steffanoni, premessa al fascicolo *Le fontane del Mazzoleni* di Nino Steffanoni, Il Museo della Valle editore, Zogno 1984.

La crosta della Terra (viaggi intorno al mondo). Dall'Oglio editore, Milano 1984. Ripubblicato presso Badini & Castoldi, Milano 1998.

Antonio Locatelli (vita e documenti). Edizioni Bolis, Bergamo 1986 (con illustrazioni). Ripubblicato nel 1993.

Lumi, lanterne, candelieri. Il Museo della Valle editore, Zogno 1989 (con tavole a colori riproducenti fotografie di Franco Carminati detto Prida).

Manoscritti, incunaboli, cinquecentine. Il Museo della Valle editore, Zogno 1990 (con schede di don Giulio Gabanelli e fotografie di Franco Carminati).

Dittici Trittici Polittici (antiche pitture custodite nelle chiese della Valle Brembana). Edizioni Bolis, Bergamo 1992 (con tavole a colori riproducenti fotografie di Sandro Da Re).

Mauro Codussi architetto bergamasco. Edizioni Bolis, Bergamo 1993 (con schede di Elena Bassi e tavole a colori e in bianco e nero riproducenti fotografie di Sandro Da Re).

Prefazione del libro *Leggende di Val Brembana* di Umberto Zanetti, Edizioni Bolis, Bergamo 1993.

Le tarsie di San Bartolomeo in Bergamo del frate Damiano Zambelli. Ferrari editrice, Clusone 1995 (con commento alle tarsie scritto da padre Venturino Alce o. p. e tavole a colori riproducenti fotografie di Fausto Asperti).

Giustificazione posta in calce al testo de *I Cinque Zognesi dei Mille* di Bortolo Belotti, estratto da "La Lombardia nel Risorgimento italiano" (1933), Il Museo della Valle editore Zogno 1996.

Amare le cose perdute. Ferrari editrice, Clusone 1996 (con presentazione di Pietro Gasperini e tavole a colori riproducenti fotografie di Renato Amaglio e Roberto Grasselli).

Giustificazione apposta in calce al testo del libro *Opus Miraguli* di mons. Giulio Gabanelli, Il Museo della Valle editore, Zogno 1997.

Le antiche case e la loro gente. Il Museo della Valle editore, Zogno 1999 (con tavole in bianco e nero riproducenti fotografie di Renato Amaglio).

Testo introduttivo del libro *Zogno ai suoi Caduti della Grande Guerra,* Il Museo della Valle editore, Zogno 1999 (edizione anastatica riproducente l'originale del 1922).

Testo introduttivo del libro *Zogno ai suoi Caduti e Dispersi della seconda guerra mondiale,*Il Museo della Valle editore, Zogno 1999.

Testo introduttivo dell'opuscolo *Un monumento da salvare (adesione delle scuole di Zogno).* Il Museo della Valle editore, Zogno 2000.

LUIGI PILON

GIUSEPPE VERDI E BERGAMO

Comunicazione scritta

Il 16 novembre 2000, al Palazzo Reale di Milano, è stata inaugurata una grande mostra per celebrare il centesimo anniversario della morte di Giuseppe Verdi, mostra che si concluse il 25 febbraio 2001. La sera della inaugurazione si è tenuto inoltre alla scala un concerto verdiano diretto da Riccardo Muti, presente il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Milano quindi ha voluto ricordare con particolare solennità un musicista di grande valore al quale si sente particolarmente legata, pur non essendo egli milanese (il paese natale di Verdi era Le Roncole, frazione di Busseto, in provincia di Parma; qui vide la luce il 10 ottobre 1813).

Questa celebrazione era naturale, quando si pensi che a Milano Verdi fece rappresentare in prima assoluta ben sette delle sue 26 opere; che a Milano, dove pur era stato rifiutato dal Conservatorio al tempo dell'adolescenza, ebbe, nel 1839, con *Oberto Conte di San Bonifacio*, il battesimo del fuoco, cioè la consacrazione pubblica, e che a Milano concluse la sua carriera di operista col *Falstaff*. A Milano inoltre Verdi conobbe Giuseppina Strepponi, sua seconda moglie (la prima, Margherita Barezzi, nativa di Busseto, era morta a soli 26 anni, nel 1840, a Milano) e a Milano infine fece costruire la Casa di riposo per musicisti, dove lui stesso e la moglie si trovano attualmente sepolti.

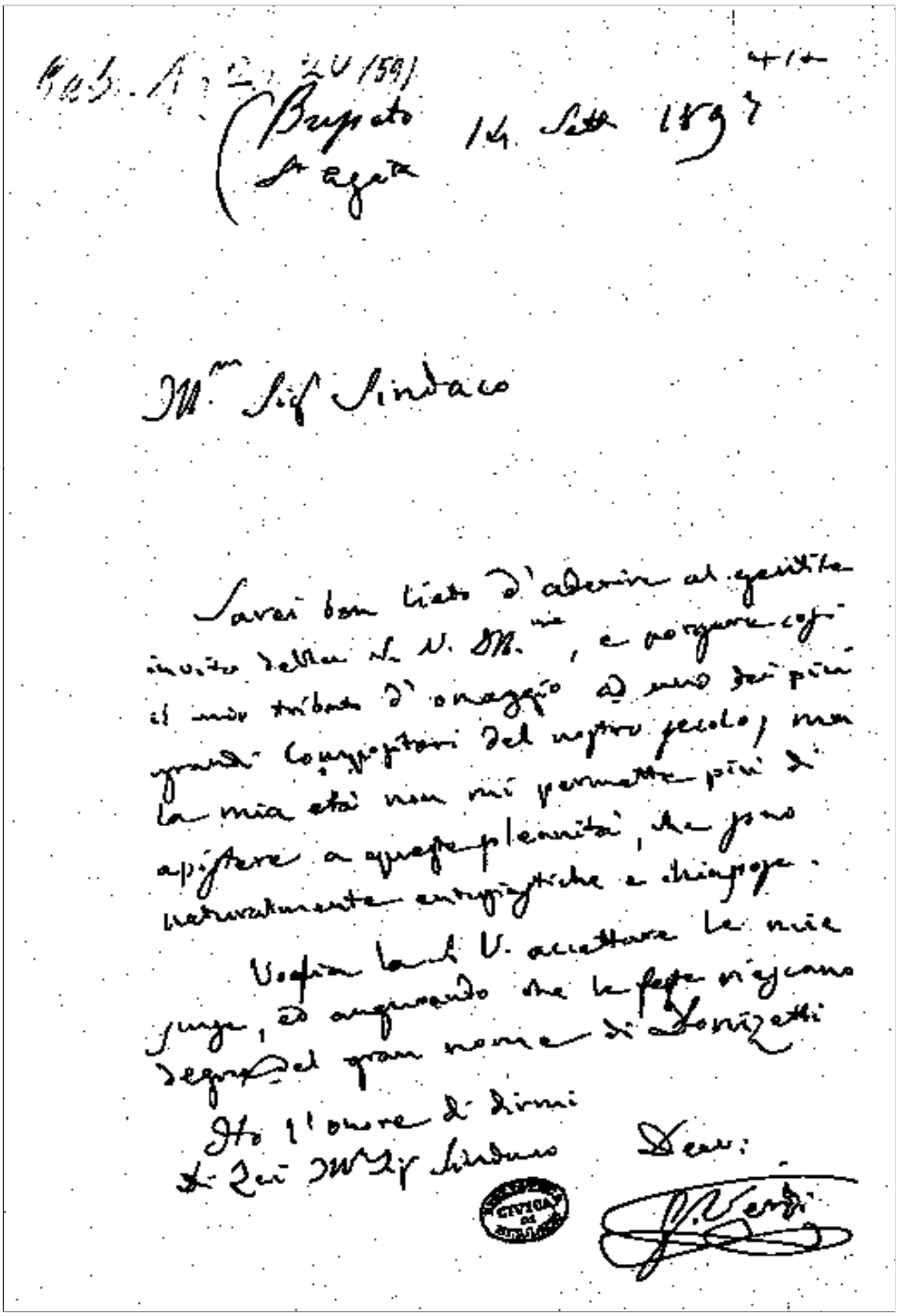
Certo, i rapporti che Verdi ebbe con la Scala non furono sempre idilliaci.

I primi dissidi che il musicista ebbe col teatro milanese risalivano al tempo della ripresa dei *Lombardi alla prima Crociata*, cioè al 1845 (la prima era avvenuta nel 1843). L'andazzo degli spettacoli operistici era diventato a quell'epoca intollerabile. I divi del canto spadroneggiavano e l'impresario della Scala, il bergamasco Bartolomeo Merelli, sperando di attirare il pubblico con la loro fama, li ingaggiava con paghe molto alte risparmiando più che poteva su tutto il resto. L'orchestra era insufficiente per numero di strumenti, ed era mal distribuita nella formazione; i cori impacciati nel muoversi e goffi nel gestire; le scene e i costumi spesso raffazzonati alla bell'e meglio. Verdi cercò di ricostituire l'orchestra, ripartirla meglio e completarla nelle varie famiglie di strumenti. Poi si volse a migliorare gli elementi vari dello spettacolo; pretese maggior cura nel disegno delle scene, nella distribuzione delle luci, nell'allestimento generale; volle dai cantanti una più stretta e calda partecipazione all'azione drammatica; ma alla fine i risultati che riuscì ad ottenere furono modesti e quando i *Lombardi* vennero rappresentati, per il dispetto, non si pre-

sentò, la prima sera, nemmeno in teatro. Peggio le cose andarono con la *Giovanna d'Arco*, data alcuni mesi dopo i *Lombardi*. Avvenne cioè che il soprano Antonietta Marini, moglie del basso bergamasco Ignazio Marini, a un certo punto ruppe il contratto che la legava al Merelli e se ne andò; litigi scoppiarono tra l'impresario e la compagnia di canto; venne licenziato il soprano Teresa Rosmini, moglie del librettista Temistocle Solera, autore del libretto della *Giovanna d'Arco*. In questo clima di tensione, la *Giovanna* andò in scena il 15 febbraio I845, ma ottenne un esito mediocre. Verdi era indignato, e alla richiesta del Merelli di scrivergli un altro lavoro, gli rispose seccamente che non aveva più intenzione di comporre opere per la Scala, nè di porre in scena o dirigere nessuna opera sua e nemmeno di mettere mai più piede sul palcoscenico del teatro. Troppo lo aveva irritato la negligenza con cui venivano date le opere nel teatro milanese, specie le sue. E mantenne la promessa. Dovevano passare ben ventiquattro anni prima che il musicista si riconciliasse col teatro milanese. Ciò avvenne nel I869 quando pose in scena la rinnovata *Forza del destino*, data in prima assoluta a San Pietroburgo nel I862. Ora però non c'era più Merelli come impresario, ma Giovanni Battista Bonola, e con lui Verdi riuscì ad imporre la propria volontà sulla messa in scena dell'opera ottenendo dei risultati ottimi sia sul versante dell'orchestra che su quello delle scene, dei costumi e dei cantanti. Nel I872 Verdi tornò nuovamente alla Scala per allestirvi *Aida*, rappresentata in "prima" al Cairo nel 1871; nel 1881 per la nuova versione del *Simon Boccanegra*; nel 1884 per il rinnovato *Don Carlos*; nel 1887 e 1893 per le prime di *Otello* e di *Falstaff*. Il musicista, ora, ha ormai dimenticato gli antichi dissapori col teatro milanese, e, anzi, quando si reca a Milano, lasciando per brevi periodi Sant'Agata, località vicina a Busseto dove vive abitualmente, scende al Grand Hotel de Milan, situato in via Manzoni, poco distante dalla Scala. Qui poi morirà il 27 gennaio 1901 all'età di 88 anni, la stessa età del Manzoni, di cui era grandissimo ammiratore.

A differenza però del famoso scrittore egli ebbe non uno, ma due funerali: il primo svolto in una nebbiosa mattina del 30 gennaio con provvisoria inumazione al Cimitero Monumentale, dove già riposava Giuseppina Strepponi, funerale che nella sua estrema semplicità seguirà la volontà dello stesso Verdi ("Ordino che i miei funerali – si legge nel suo testamento – siano modestissimi e si facciano allo spuntar del giorno o all' Ave Maria di sera, senza canti, e suoni. Basteranno due preti, due candele e una Croce"); il secondo, fatto il 27 febbraio, con inumazione definitiva, insieme alla moglie, nella Casa di riposo per Musicisti, con la partecipazione di più di trecentomila milanesi. Arturo Toscanini questa volta volle dare l'ultimo saluto al musicista con un coro di 800 voci che, accompagnato dall'orchestra della Scala, intonò una delle pagine più celebri di Verdi: *Va' pensiero* del *Nabucco*.

E con Bergamo, quali rapporti ebbe Verdi? La prima volta che il Maestro venne nella nostra città fu nell'estate del 1844 quando si recò al teatro Riccardi per assistere alla rappresentazione dell'*Ernani*. Tra gli interpreti dell'opera c'era Giuseppina Strepponi e Verdi volle essere presente alla sua esibizione che fu positiva. Ciò risulta dal giornale bergamasco del tempo, il "Giornale della provincia di Bergamo", che, sulla cantante, si espresse in questi termini:



Busseto
S. Agata 14 Sett. 1897

Mr. Sig. Sindaco

Sarei ben lieto d'aderire al gentile invito della S. V. Ill.ma, e porgere così il mio tributo d'omaggio ad uno dei più grandi compositori del nostro secolo; ma la mia età non mi permette più di appiffare a queste solennità, che sono naturalmente entusiastiche e chiassose.

Voglia dunque V. accettare le mie scuse, ed augurando che le feste riescano degne del gran nome di Donizetti

Ho l'onore di dirmi
di Lei Ill.ma Sig. Sindaco
Dev.mo
G. Verdi

Lettera di Giuseppe Verdi del 14 settembre 1897 al sindaco di Bergamo (Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai").

> "Applaudita anche la Strepponi (Elvira), artista dotata di sommi talenti, cantante compita; non lascia a desiderare che un po' più di forza di voce. Ella eseguisce soprattutto assai bene la sua cavatina"[1].

Verdi, come apprendiamo dall'almanacco "Notizie Patrie", venne a Bergamo anche nel l845 per assistere ai funerali di Giovanni Simone Mayr, il maestro di Donizetti, che con la sua bontà si era guadagnato a Bergamo una grande stima. Nel I875, invece, pur essendo stato invitato a Bergamo, non venne a motivo dei molti impegni assunti. Fu l'anno, quello, in cui le spoglie mortali di Donizetti e Mayr vennero traslate dal cimitero di Valtesse alla Basilica di Santa Maria Maggiore che già ospitava i cenotafi. Dato che il Comune voleva che il trasporto fosse particolarmente solenne, si era rivolto a Verdi per chiedergli di scrivere un brano da eseguirsi in chiesa durante le sacre funzioni. Il musicista, con una lettera scritta da Genova al presidente della Commissione incaricata dell'organizzazione delle onoranze ai due compositori, si schermì dicendo che oltre agli impegni assunti, mai aveva fatto pezzi staccati per occasioni particolari e che anche riguardo alla Messa funebre, di cui gli era stato chiesto un consiglio circa un possibile autore, non era in grado di pronunciarsi non conoscendo le possibilità economiche né i mezzi artistici di cui il Comune di Bergamo disponeva. Tale lettera venne pubblicata dal giornale del tempo, la "Gazzetta di Bergamo", ed essendo quasi ignota ai biografi verdiani, ne diamo qui la riproduzione:

> "Ill.rmo Sig. Presidente. Malgrado la mia buona volontà, stante gli assunti impegni, non potrei trovarmi presente alla solennità, che la città di Bergamo sta organizzando, al fine di onorare la memoria di due grandi Maestri del nostro secolo. Per il motivo suindicato, e per antica ed ormai riconosciuta abitudine di non fare pezzi staccati, non potrei scrivere quello che mi si domanda per questa occasione. Io poi, non saprei qual consiglio dare sulla messa da eseguirsi. Gli uomini dell'arte, che si trovano sul luogo, conoscendo i mezzi artistici e pecuniari di cui si può disporre, sapranno molto meglio di me indicare quanto convenga fare, perché la pietosa cerimonia riesca ad onorare nello stesso tempo e quegli illustri Trapassati, e la nobile città di Bergamo, che ebbe il pensiero di celebrarla. Altamente lusingato per aver pensato a me, trattandosi di onorare uomini di sì alto valore artistico, prego le LL.SS. di volermi tenere per iscusato, se non posso rispondere, come vorrei al loro cortese invito.
> Colla più profonda stima, ho l'onore di dirmi
> Dev. Servo G. Verdi
> Genova, 11 marzo 1875"[2]

Nel 1897 ci furono a Bergamo grandi festeggiamenti per celebrare il centesimo anniversario della nascita di Donizetti, culminati con l'inaugurazione del monumento al musicista che ancora oggi esiste vicino al teatro Donizetti. Naturalmente Verdi, che aveva allora 84 anni, ebbe l'invito a parteciparvi

[1] "Il Giornale della Provincia di Bergamo", 20 agosto 1844.
[2] "Gazzetta di Bergamo", 28 aprile 1875.

e di scrivere un pezzo per l'occasione, ma come aveva fatto nel I875, si schermì adducendo come giustificazione sia la tarda età sia la sua abitudine a non scrivere mai pezzi d'occasione. Ciò si legge in una sua lettera scritta da Busseto il 13 giugno 1897 al Comitato per le onoranze a Donizetti che qui riportiamo:

> "Busseto, I3 giugno 1897
> Onorevole Sig. Presidente. Donizetti ha saputo crearsi colle proprie mani un monumento tale, che i Maestri suoi successori non saprebbero innalzargliene uno maggiore! Un pensiero musicale od una Cantata d'occasione sarebbero una cosa ben meschina in suo onore. Aggiungo che io non ho mai saputo farne, anche quando era giovine; ora, a tarda età, mi sarebbe impossibile.
> Voglia, Egr. Sig. Presidente, accettare le mie scuse, e credermi con rispettosa stima
> Dev.
> G. Verdi"[3]

Dopo questa lettera, Verdi ebbe anche l'invito, da parte del sindaco di Bergamo, di essere presente almeno alla inaugurazione del monumento a Donizetti, ma il Maestro rispose che ormai alla sua età sarebbe stato troppo faticoso assistere a una cerimonia che per sua natura era chiassosa ed entusiastica e che declinava l'invito. Ecco la sua lettera:

> "Busseto - S. Agata 14 Sett. I897
> Ill.mo Sig. Sindaco. Sarei ben lieto d'aderire al gentile invito della S. V. Ill.ma, e porgere così il mio tributo d'omaggio ad uno dei più grandi compositori del nostro secolo; ma la mia età non mi permette più di assistere a queste solennità, che sono naturalmente entusiastiche e chiassose. Voglia la S. V. accettare le mie scuse, ed augurando che le feste riescano degne del gran nome di Donizetti ho l'onore di dirmi di lei Ill.mo Sig. Sindaco
> Dev.
> G. Verdi"[4]

Con questa lettera, il rapporto che Bergamo ebbe con Verdi finì; ma possiamo dire che l'altro rapporto, quello tra Verdi e il nostro Donizetti, quel rapporto ideale che si crea tra due grandi artisti, non si è mai spezzato.

---

[3] L'autografo di questa lettera si trova al Museo Donizettiano.
[4] L'autografo di questa lettera si trova alla Biblioteca civica "Angelo Mai".

MARGHERITA ZANARDI RICCI

ANGELIKA KAUFFMANN: UNA LEGGENDARIA, AFFASCINANTE PITTRICE EUROPEA

Comunicazione scritta

"La vita di Angelika Kauffmann è simile ad un romanzo d'evasione[1], a un misto di reportage scandalistico" che "sfida sempre la scientificità", così scrive Oscar Sadner[1], esperto studioso austriaco che da anni si occupa della pittrice.

Fatta eccezione per le biografie più note scritte dall'amico Gherardo De Rossi[2] e dal cognato Carlo Zucchi[3], quella di Gerard del 1892[4] presenta ancora questo duplice aspetto. Subito dopo la morte, viene dedicato all'artista un romanzo con un titolo d'appendice: *Angelika Kauffmann la donna del Galeotto*[5]. La sua vita, caratterizzata dal successo e da spostamenti continui in alcune nazioni europee, ha nuovamente ispirato, nel corrente anno1999, il primo romanzo della scrittrice romana Simona Weller intitolato: *Ritratto di Angelika*[6].

La pittrice ha un temperamento eccezionale per la società maschilista di allora ed è stata più volte paragonata ad Artemisia Gentileschi: "Donna capace di una forza di volontà non comune al suo sesso, che le ha permesso di attraversare a testa alta e con successo le molte avversità della vita"[7].

Gherardo De Rossi nella sua biografia del 1811 considera Angelika italiana, perché in Italia "germoliarono" i suoi talenti.

La pittrice si sente cosmopolita poiché afferma in un suo scritto: "La mia patria è ogni mondo abitabile"[8]. Una dichiarazione avvalorata dai momenti più significativi della sua esistenza trascorsa soprattutto in Inghilterra e in Italia. Nel testamento del 17 giugno 1703 esordisce: "Io Maria Angelika Kauffmann di Swarzenberg nel Bregenzeerwald"[9]; ciò fa quindi supporre che si ritenga austriaca.

---

[1] O. Sandner, *Angelika Kauffmann e Roma*, Roma 1998, p. XI.

[2] G. Gherardo de Rossi, *Vita di Angelika Kauffmann Pittrice*, Firenze 1811.

[3] G. Carlo Zucchi, *Memorie Istoriche Di Maria Angelika Kauffmann Zucchi Riguardanti l'arte della pittura da Lei Professata Scritte da G. Giuseppe Carlo Zucchi*, Venezia 1788.

[4] F.G. Gerard, *Angelika Kauffmann. A Biography*, Londra 1893.

[5] O. Sadner, *op. cit*. p. XI.

[6] S. Weller , *Ritratto di Angelika*, Avagliano 1998.

[7] T. Agnati, F. Torres, *Artemisia Gentileschi la pittura della passione,* Milano 1998.

[8] O. Sadner *op. cit*., XVII.

[9] *Ibid.*, p. XVII.

La pittrice, nacque a Coira nel Cantone svizzero dei Grigioni il 30 0ttobre 1741, da un pittore girovago del Bregenzwald e da un'abitante dei Grigioni protestante e di nobile famiglia (la nonna era pure ostetrica). Angelika sin da bambina manifestò le sue doti artistiche. A soli dodici anni ritrasse il vescovo di Como. A tredici anni dipinse a Morbegno, dove la famiglia si era trasferita, il suo primo autoritratto; significativo perché rivela ancora oggi la sua precoce vocazione per la musica, ed è l'unico di una lunga serie, dove la pittrice adolescente si presenta con uno spartito musicale, un sonetto di sedici battute: *"Gosti Deb che riposate placidi si mi sul mio letto mi filli e la sua cetra e la mia cetra deb serbate per pietà deb serbate per pietà"*[10].

Delle potenzialità pittoriche e musicali della piccola Angelika si accorse il papà pittore Joseph, Johan[11]. E così mentre la madre Cleofa si adoperò per trasmettere a sua figlia un'educazione che le avrebbe permesso di vivere in società, come conveniva ad una nobile fanciulla, il padre si preoccupò di trovare le strade giuste per poter mettere in luce le doti della figlia.

Comprese che la Valtellina e in particolare Morbegno, patria dei Ligari, erano ambienti culturalmente poco stimolanti e forse sarebbe stato più opportuno trasferirsi a Milano per offrire ad Angelika maggiori possibilità di realizzare il suo avvenire. E fu proprio a Milano nel 1754 che la pittrice ritrasse l'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli e Beatrice di Modena. Ma, ahimé, quei promettenti esordi furono rattristati tre anni dopo dall'improvvisa morte della madre.

Non sappiamo quale vuoto abbia lasciato la sua scomparsa, ma sicuramente il triste evento rafforzò i legami tra padre e figlia, che ritornarono per un breve periodo di tempo nello Schwarzenberg, dove Angelika aiutò il padre nell'affrescare la chiesa locale, copiando gli apostoli dal Piazzetta[12]. La località austriaca costituì per i due un luogo di riflessione, in particolari momenti e tappe della loro vita. Risultarono significativi a tale proposito i due autoritratti di Angelika con il costume tradizionale locale: il primo in questa occasione, il secondo, quando sposata con Antonio Zucchi, lascerà definitivamente l'Inghilterra per stabilirsi in Italia[13].

Padre e figlia ritornarono per un brevissimo periodo in Valtellina, ma nel 1760 ripartirono nuovamente per Milano.

La pittrice aveva ormai vent'anni e il padre comprese che era giunto il tempo di prendere delle decisioni definitive per quanto riguardava la carriera della figlia. Conscio che Angelika aveva una bella voce e parimenti era abile nel dipingere, ritenne più conveniente indirizzarla verso la pittura che le avrebbe permesso di contattare ambienti meno insidiosi e compromettenti per una fanciulla.

---

[10] *Ibid.*, p. 3, fig. 1.

[11] Il ritratto del padre fatto da Angelika tra il 1761-62, si trova ad Innsbruck nel Tiroler Landmuseum Ferdinandeum; cfr. *Ibid.*, p. XII, fig. 3; *"Retrospecktive"*, catalogo della mostre Düsseldorf, München, Chur, 1998, p. 112.

[12] O. Sadner *op. cit.*, p. XII, fig. 2.

[13] *Ibid.*, pp. 4, 7 figg. 2, 5.

Le preoccupazioni paterne, probabilmente recepite dalla giovane Angelika, furono da lei espresse in un dipinto della maturità, datato 1792: lei avvenente fanciulla viene trattenuta per mano dalla musica che la guarda intensamente, mentre l'incalzante pittura le mostra il Parnaso, il monte ove l'attende la gloria e il suo avvenire[14].

Per la promettente carriera della pittrice, ebbe notevole importanza un personaggio politico coltissimo nella Milano dell'epoca, il conte Carlo Firmian[15]. Costui la introdusse nel bel mondo milanese di allora e la spinse ad affinare le sue doti di artista. Si dice che addirittura suggerisse alla giovinetta un singolare espediente per frequentare la scuola di nudo: vestirsi da uomo, per passare inosservata e frequentare così quei luoghi di apprendimento che erano prerogativa maschile. Ma il padre di Angelika aveva grandi progetti per sua figlia, ovvero condurla in un itinerario artistico-culturale che le avrebbe permesso di fare esperienze ancor più significative. E fu così che i due iniziarono la loro avventura, forse accompagnati da una lettera di raccomandazione dello stesso Firmian indirizzata a Winkelmann.

Passando per Parma, la prima tappa del loro viaggio fu Bologna, dove Angelika ebbe modo di ammirare le opere di Guido Reni e dei Carracci. I due giunsero a Firenze nel 1762. Qui la pittrice ebbe il grande onore di avere per sé una stanza degli Uffizi, dove poté copiare diversi capolavori.

Nella città d'arte conobbe Benjamin West[16] soprannominato il bel "selvaggio", il primo pittore americano in Italia che la introdusse all'arte di Mengs, che in quel momento si trovava in Spagna, ma le sue opere si potevano ammirare a Roma, città che Angelika raggiunse l'anno seguente. Nel suo primo soggiorno romano conobbe numerose personalità tra cui: Gavin, Hamilton, Batoni, Giovanni Battista Casanova, il grande Piranesi[17] e naturalmente Winkelmann, il segretario del cardinale Albani. La pittrice eseguì a quest'ultimo un ritratto, mettendo in luce le sue mansioni di sovrintendente delle antichità e bibliotecario della Biblioteca Vaticana[18]. La forte attrazione per questo uomo di cultura fece pensare ai maligni ad una relazione, per altro improbabile perché il letterato era risaputamente omosessuale e lui stesso non lo nascondeva.

Una serie di conoscenze importanti, fatte ad Ischia la spinsero a soggior-

---

[14] cfr. O. Sadner *op. cit.*, p. XLVII.

[15] Carlo Firmian aveva il comando amministrativo della Lombardia, in qualità di ministro plenipotenziario; cfr. *Ibid.*., p. XI.

[16] Il pittore era originario della Pensilvania e le sue origini suscitavano allora grande curiosità. Angelika ritrasse il pittore ed egli fece altrettanto. Cfr: O. Sadner *op. cit.*, pp. L-LI, 10, figg. 1, 2, 7.

[17] Il ritratto del Piranesi si trova ora al Victoria and Albert Musum di Londra ed è forse uno dei più significativi.

[18] Cfr. "*Retrospektive*" … cit., p. 129.

L'opera assai significativa è ripresa dalla pittrice stessa, in alcune incisioni del 1780.

L'illustre personaggio sta scrivendo; sotto il libro aperto se ne scorge un altro che porta in rilievo le tre grazie, chiara allusione alla sua prima opera di successo: "Sulla grazia delle opere d'arte", datata 1759. Il dipinto si trova alla Kunsthaus di Zurigo e pare sia stato acquistato dallo stesso pittore Füssli.

nare a Napoli dove rimase sino al 1964. Tra queste, l'ambasciatore inglese Isaac Jamineau che la pittrice ritrasse con il Vesuvio sullo sfondo[19]. Tra il 1762-1763 West partì per l'Inghilterra e Angelika perse l'amico; ma da qualche tempo nella sua vita era comparso un appassionato corteggiatore: il pittore Nathaniel Dance[20]. La relazione non sfociò in un matrimonio e nel mondo romano si sollevarono numerosi pettegolezzi. Parlò della mancata conclusione dell'idillio lo stesso ambasciatore inglese, ritratto dalla pittrice. Angelika non parve rattristarsi; giovanissima aveva davanti a sé una promettente carriera.

E non si lasciò sfuggire l'occasione per ritrarre David Garrick, l'attore inglese, famoso all'epoca per le sue interpretazioni shakespeariane. Scriveva il pittore Johann Henrich Füssli al padre a Zurigo: "Non ho mai visto un ritratto di Angelika più bello di quello raffigurante Garrick l'attore che ora si trova a Napoli. "Garrick della seggiola" qui la seggiola è ancora più importante che nella "Madonna di Raffaello"[21]. L'attore stesso, é ritratto con la massima spontaneità, quasi recitasse la parte di modello. Il risultato é ben diverso da quello ottenuto dal Batoni, che rappresentò lo stesso soggetto come un dignitoso uomo di corte. Anche in questa occasione si alimentarono chiacchiere, perché l'attore scrisse dei versi curiosi sul suo ritratto: "Mentre dipingi con grazia e facilità. E con tutta la tua abilità. Cattura il mio volto e la mia mente – se ti piace –. Ma il mio cuore lascia in pace" Si trattò sicuramente di virtuosismi poetici di questo attore quarantesettenne, troppo vecchio per la giovanissima Angelika. La nobildonna inglese Lady Victoria Manners ritenne soprattutto la pittrice furba "very clever", come la definì lei stessa, per aver intuito che la fama del personaggio poteva essere favorevole alla sua carriera.

La Kauffmann realizzò tra il 1762-66 numerosi disegni, raccolti in un album. Nel 1800 quando la pittrice era ancora vivente, fu acquistato dal mercante d'arte milanese Giacomo Vallardi[22]. Fra i migliori ritratti, quelli di Piranesi e Reiffenstein ritenuto suo maestro d'incisione. Nell'album Angelika fissò anche il suo viaggio artistico tra Roma e Napoli, dipinti di maestri celebri, studi di mani, di panneggi e di abiti, vecchi barbuti pensati per le incisioni, studi di minerali, paesaggi, vedute collinari, una città, forse Assisi, anche un versante orientale delle Alpi.

La fama della Kauffmann come ritrattista era ormai consolidata, ma la pittrice, come dichiarò il suo amico biografo De Rossi, desiderava diventare

[19] Cfr. O. Sadner *op. cit.*, pp. 10-11-12, n. 8

[20] Il pittore londinese Nathaniel Dance fece un ritratto di Angelika. Cfr. *Ibid.*, p. 89, n° 124.

[21] *Ibid.,* pp. XXI, 12, fig. 9. Interessante la lettura che viene data da diversi studiosi a questo dipinto. Angelika Rosenthal ritiene che la posizione del personaggio sia stata adottata anche da Reynolds per ritrarre l'attrice Francis Abington nei panni di "Miss Prue" (1771), un personaggio della commedia *Love for Love* di William Congreve.

A Desmond Shaw Taylor ricorda i dipinti olandesi di Frans Hals: "L'uomo dal cappello a cencio" 1664-66, Kassel Staatliche Kunstsammlungen).

[22] Cfr. *Ibid.*, p. XXIII.

"pittrice storica". Il sogno era ambizioso perché questo tipo di pittura richiedeva oltre all'abilità pittorica, anche una clientela raffinata, capace di apprezzare simili soggetti. Angelika era incredibilmente colta: aveva letto i migliori storiografi e poeti di diverse nazionalità, aveva potuto ammirare e apprendere da Pompeo Batoni, ma soprattutto aveva fatto suo il motto di Nikola Poussin: "Leggi la storia e l'immagine nello stesso tempo". Nel 1764 la pittrice rappresentò "Teseo e Arianna di Ovidio", fissando sulla tela l'attimo in cui Dionisio la scoprì sdraiata nell'anfratto di una roccia nell'isola di Nasso, dove Teseo l'aveva abbandonata, e innamoratosi di lei decise di sposarla[23]. Lo stesso soggetto sarà rappresentato dal Batoni fra il 1769 e il 1773 con alcune aggiunte. Mancanza di originalità da parte del famoso pittore o piuttosto un riconoscimento ufficiale di chi aveva un fiuto infallibile per i giovani talenti?

Nel 1775 nacquero tre dipinti di grande formato: "Penelope al telaio" e la "Restituzione di Criseide" e il suo pendant con chiaro riferimento al classicismo barocco del Guercino, dove rappresentò uno degli episodi preferiti di Livio: Coriolano a capo dei Volsci cerca di assalire Roma, la madre Veturia e Volumnia lo supplica di fermarsi, l'eroe ha un attimo di esitazione, infine si lascia convincere e viene ucciso da un volsco[24].

La nuova produzione della pittrice piacque moltissimo e trovò numerosi committenti; l'inglese John Bing, da lei ritratto, le ordinò alcune tele. La pittrice giovanissima ebbe infine l'onore di entrare a far parte dell'Accademia di S. Luca con una malinconica figura di donna con turbante, l'allegoria della "Speranza"[25]. Si tratta di un suo autoritratto, di una copia della sibilla di Mengs, o più semplicemente il ritratto della parricida Beatrice Cenci di Guido Reni?

Angelika affascinò anche le rappresentanti del gentil sesso che scorsero non solo una possibile rivale per la sua avvenenza, ma apprezzarono le sue abilità pittoriche. È così che all'età di 25 anni conobbe lady Bridget Wentworth, la moglie di un legato inglese che desiderosa di ritornare in Inghilterra, mentre il marito si recava a Costantinopoli, invitò Angelika a seguirla. Alla pittrice, desiderosa di conoscere nuovi mondi e di fare nuove esperienze, non sembrò vero di cogliere questa preziosa occasione per sganciarsi dall'autorità paterna.

Le due donne fecero tappa a Parigi, dove incontrarono la famiglia Mozart che ritornava dall'Inghilterra.

La pittrice sbarcò nell'isola dopo un viaggio avventuroso nell'anno 1766; giunse in una delle più ricche nazioni europee in piena rivoluzione industriale. Sei mesi dopo il suo arrivo, la rivista "Public Adviser" pubblicò una poesia in cui l'artista viene posta sullo stesso piano di Holbein, Van Dyck e Rubens. Il re Giorgio III le diede l'incarico di eseguire il ritratto della regina.

---

[23] Cfr. *Ibid*, p. 13, fig. 10; cfr. "*Retrospektive*" … cit., p. 154.
[24] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 14, fig. 11.
[25] Cfr. *Ibid.*, p. 15, fig. 12; cfr. *"Retrospektive"*… cit., p. 147.

A Londra Angelika fece interessanti conoscenze. L'11 luglio 1766 scrisse al padre di aver visitato il pittore Reynolds: "Lui ha dipinto la mia effigie, io la sua, ha un pennello volante". La pittrice eseguì un ritratto dell'artista per John Parker, il suo più importante mecenate, nella medesima posa di un bozzetto che aveva fatto in Italia[26]: la mano appoggiata all'orecchio sinistro, chiara allusione alla sordità del pittore. Il dipinto è diversamente ambientato rispetto a quello conservato alla Saltran House[27].

Giovane, intelligente, colta, brillante ed affermata pittrice, Angelika aveva tutte le qualità per sedurre: Natanhiel Dance la inseguì speranzoso, in Inghilterra, Reynolds e Füssli la corteggiarono senza successo. Füssli, forse respinto, divenne talvolta vendicativo nei suoi confronti, facendo aspre critiche ai suoi dipinti. Ma l'artista non conosceva ancora tutte le insidie della vita e l'invidia che attanagliava alcuni pittori inglesi che temevano la sua concorrenza.

E cercarono di sconfiggerla con l'inganno e l'intrigo: le presentarono un certo Horn, un avvenente e salottiero conte svedese, che le fece credere di essere un rifugiato politico. La pittrice se ne innamorò, sposandolo segretamente il 27 novembre 1767. La felicità fu passeggera; ben presto si accorse che costui era un avventuriero, cercò quindi di far sciogliere il matrimonio prima civilmente, poi, da cattolica credente qual era, di farlo annullare. Qualche anno più tardi il caso si risolse da sé perché il marito morì

La sua carriera di artista non ricevette nessun intoppo nel 1768, anno in cui fu sciolto civilmente il suo matrimonio, diventò con Mary Moser, l'unico membro fondatore della Royal Academy[28], coronando così non solo le sue fatiche, ma anche riscattando in parte il suo amor proprio, messo così a dura prova. Continuò anche la sua grande produzione di quadri di storia come: "Venere indica ad Enea e Acate la via di Cartagine[29].

Dal 1760 James Macpherson pubblicò alcuni poemi che definì traduzioni dal gaelico del ciclo epico di Ossian. Angelika, in contatto epistolare con Klopstock, commentò queste poesie e fu la prima artista a rappresentarle pittoricamente. Fissò sulla tela Trenmor e Imbaca nell'istante in cui "Alla vista del suo petto bianco come la neve, egli fremette e l'amore s'impossessò dell'anima sua", Trenmor vestito da soldato incontra Imbaca, in un bosco, sotto un albero. Imbaca si toglie l'armatura, scoprendosi il petto. Così l'innamorato Trenmor la riconosce[30].

Nel dipinto del 1770 "Ettore rimproverò a Paride la sua mancanza di virilità", Angelika creò un'interessante composizione in diagonale, con la posizione dei corpi e i gesti dei personaggi: Enea, armato, avvolto in un panno rosso, rimprovera Paride per la sua mancanza di virilità, cercando di scuotere il torpore del fratello e indicandogli la cruenta guerra che avviene all'e-

[26] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 17, fig. 14; cfr. "*Retrospektive*" … cit.
[27] Cfr. Catalogo The Saltran Collection, The National Trust Londra 1967, p. 41, 89.
[28] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 140, fig. 9.
[29] Cfr. *Ibid.*, pp. 18-19, fig. 16.
[30] Cfr. *Ibid.*, pp. 20-21, fig. 18.

sterno per sua colpa sua.

Negli stessi anni, ovvero dal 1770 al 1775, dipinse il Giudizio di Paride, l'avvenimento che causò la guerra: alle spalle del giovane figlio di Priamo seduto su di un masso, si trova Cupido; davanti a lui le tre dee; Venere è riconoscibile, non solo perché riceve la mela, ma una veste trasparente lascia intravedere le sinuose forme del suo corpo e corrisponde perfettamente all'ideale femminile rappresentato più volte dalla Kauffmann[31].

In quegli anni la pittrice amò circondarsi di uomini di cultura italiani e stranieri: pittori, scultori, letterati. Tra questi frequentarono il suo salotto londinese anche il paesaggista Zuccarelli e il bergamasco Giuseppe Beltramelli[32]. I due nominavano spesso anche Francesco Tassi. La pittrice nutrì un'amicizia sincera e duratura verso il collezionista Beltramelli e gli scrisse il 15 agosto 1774: "Confesso il vero sempre più acresce in me il desiderio di rivedere l'Italia ove mi lusingo di godere qualche anno della mia vita in quiete e gustare le delizie che ci sono sotto quel bel cielo, ma il piacere il più perfetto sarà quello di rivedere gli amici e le persone che stimo"[33]. Angelika era stanca del suo soggiorno inglese? Come artista non può lamentarsi, come donna forse bruciava ancora l'inganno tramato alle sue spalle.

La pittrice conosceva da anni Antonio Zucchi più vecchio di lei di quindici anni. Membro dal 1770 della Royal Academy, proveniva da una famiglia di incisori, scenografi; lo zio Carlo era addirittura maestro di Piranesi. L'architetto inglese Adam si serviva di lui per affrescare le più belle dimore inglesi. Forse non era un amore a prima vista, ma i due strinsero un legame duraturo e si sposarono il 14 luglio 1781. I maligni insinuarono che si trattò di un matrimonio d'interesse perché tutti e due erano ricchi e famosi. Altri che la Kauffmann aveva trovato un sostituto della figura paterna. I due formavano una bella copia. Zucchi non era un uomo insignificante; lei stessa lo ritrae, mentre disegna con un cappello a tesa larga che gli ombreggia il viso[34]; lei, una quarantenne ancora avvenente, come appare nel bellissimo autoritratto dove regge un album di disegno, accanto alla statua di Minerva, chiara allusione alla sua arte (Chur, Kunstmuseum)[35]. Accanto a quest'uomo Angelika ritrovò maggiore equilibrio, si sentì sicura non solo di essere amata, ma anche di essere compresa in quell'amore vitale per l'arte.

La coppia Kauffmann-Zucchi lasciò definitivamente l'Inghilterra il 19 luglio 1781. Per Angelika non si trattò di una fuga, ma della realizzazione di un sogno, la nostalgia per una nazione mai dimenticata. Il padre malaticcio, in precarie condizioni di salute, li accompagnò. Forse per suo desiderio ritornarono a Schwarzenberg nel Bregenzerwald.

Il viaggio continuò: la prima tappa importante fu Venezia. Qui Angelika

---

[31] Cfr. *Ibid.*, pp. 23-24, fig. 20.

[32] Cfr. M. Zanardi, *Angelika Kauffmann*, *Le pitture della Cappella Colleoni nella seconda metà del XVIII*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Settecento IV,* p. 526.

[33] Cfr. *Ibid.,* p. 527.

[34] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 26, fig. 22.

[35] Cfr. *"Retrospektive"* op. cit., p. 231, n. 108.

venne nominata membro dell'Accademia, diretta da Gian Domenico Tiepolo. L'adorato papà Joseph, Johan non fu più in grado di seguirla e l'1 gennaio del 1782 morì. In quell'anno la pittrice ricevette la visita del figlio della Zarina Caterina II.

La meta del suo viaggio era sempre Roma, considerata in quel periodo la "Repubblica degli artisti". La coppia giunse a maggio e si stabilì sopra la scalinata di Spagna, a via Sistina 72 nella casa del Mengs. La florida condizione economica permise loro di avere servitù, comperarsi una carrozza e quadri d'autore, tra cui un Leonardo da Vinci.

Il primo giugno gli sposi si recarono a Napoli. Alla pittrice furono commissionati i ritratti della famiglia reale napoletana: Maria Carolina d'Austria[36], figlia di Maria Teresa e Ferdinando IV[37], figlio di Carlo III di Spagna. A questi due dipinti seguirà un quadro grande di dimensioni enormi: 310 x 426, dove oltre al re e alla regina dovevano essere rappresentati i cinque figli. L'artista nel 1784 trasportò il dipinto a Roma per terminarlo, ma prima di lasciare Napoli ritrasse Domenico Cirillo[38], medico, botanico che dimostrava un notevole interesse per il sistema carcerario e sanitario. Lo rappresentò seduto con un libro di scienza sulle gambe, un cappello a larghe falde che richiama quello già dipinto nel ritratto del marito.

Ritornata a Roma, la pittrice continuò la sua produzione di soggetti storici, stimolata anche dal dipinto epocale di Louis David "Il Giuramento degli Orazi" che il pittore aveva realizzato durante gli undici mesi del suo soggiorno romano[39].

Giuseppe II ordinò alla Kauffmann due tele; una di queste rappresenta Ermanno e Tusnelda. La pittrice con quest'opera intendeva fare anche un omaggio al poeta tedesco Klopstock che le aveva inviato i suoi versi sull'eroe.

Il protagonista. il principe dei Cherusci, chiamato erroneamente Ermanno, è vittorioso sui romani nella selva di Teutoburgo. Seguono alcuni soldati con il bottino di guerra e Tusnelda e le fanciulle lo accolgono.

Al suo rientro in Italia Angelika non perse la sua fama. A Roma l'ambiente artistico non era più quello della giovinezza: Mengs è morto. Batoni è ormai vecchio; rimanevano David Hamilton, Landi, Cammuccini validi, ma non così temibili da oscurare la sua celebrità. La clientela continuò ad essere numerosa: fra i committenti, molti gli stranieri, tra cui la Baronessa von Bauer[40], dama di corte della zarina che si fece ritrarre nel 1786 con l'insegna dell'alta onorificenza. Il dipinto, di notevole qualità, mette in risalto la sua straordinaria bellezza. Dal 1785-90 la pittrice ritrasse Reffestein, l'artista mecenate che

[36] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 26, fig. 25; Cfr. *"Retrospektive"* … cit., p. 281, n. 149.

[37] Cfr. O. Sadner *op. cit.*, p. 26, fig. 24.

[38] Cfr. *Ibid.*, p. 26, fig. 27.

[39] Cfr. *Ibid.,* p. XXV: "Quando Angelika Kauffmann si decise expressis verbis per la pittura storica non si poteva ancora prevedere che lo spirito dell'epoca si sarebbe manifestato – tre anni più tardi – in un quadro di soggetto storico. Il giuramento degli Orazi di Jaques Louis David è un quadro epocale che, come opera d'arte mette alla prova anche l'arte della nostra pittrice".

[40] Cfr. *Ibid.*, pp. 36, fig. 32.

la proteggeva; un'amicizia che risaliva al primo soggiorno romano.

Nel 1787 rese immortale con il suo pennello il conte Joseph Johann Fries[41], giovanissimo, morto all'età di 23 anni, raffinato collezionista. L'abbigliamento, la posizione del conte nel ritratto, ricordano i dipinti di Wan Dick. Accanto al personaggio si scorge il Teseo di Antonio Canova, pietra miliare della scultura moderna.

Il riferimento risulta particolarmente significativo, poiché lo scultore era uno degli amici più cari di Angelika. Il salotto romano della pittrice era frequentato da autorità e da numerosi artisti e letterati di diverse nazionalità, tra cui l'amico Goethe durante il suo viaggio in Italia, colto e assiduo ammiratore delle opere della pittrice. Il Cardinale bergamasco Carrara vi introdusse il trevigliese Giovan Battista Dell'Era[42] al quale la pittrice dedicò un bozzetto di un dipinto destinato a Caterina II di Russia che rappresenta "Odisseo che scopre Achille fra le figlie di Licomede"[43].

La Kauffmann costituiva con il Canova un punto di riferimento per coloro che volevano intraprendere la strada della pittura e della scultura.

Intensi erano i contatti che la pittrice teneva con Bergamo. Il 2 settembre del 1786 lei stessa suggerì per un anonimo artista, raccomandato dall'amico Beltramelli, di non: "suggettarsi a nessuno- osservare bensì le opere de grandi maestri copiarne pochi e vedere spesso l'antico".[44] Non ritenne idoneo come pittore di storia il sordomuto Tommaso Frizzoni[45]. Bortolo Ronzoni si rivolse a lei per introdurre il figlio Pietro nella bottega del paesaggista mantovano Campovecchio[46]. La dama di grande cultura Paolina Secco Suardo, sua grande ammiratrice con la poetessa fiorentina Fortunata Fantastici, le raccomandò Francesco Roncalli[47]. Il pittore Giuseppe Benaglio, grazie al Beltramelli, avrà l'onore di visitare il suo studio[48].

La pittrice annoverava fra i suoi amici bergamaschi anche il collezionista Antonio Pezzoli[49] (ancora oggi gli eredi di questa famiglia conservano un busto della Kauffmann di ignoto scultore). Infine nella collezione Lochis sono segnalati due dipinti da lei donati alla sua protrettrice, la contessa Anna Lochis de' Castelli di S. Nazaro: un ritratto di Antonio Zucchi e un ritratto della pittrice a tredici anni[50].

Bergamo non poteva lasciarsi sfuggire l'occasione di avere un'opera di

---

[41] Cfr. *Ibid.*, pp. 39-40, fig. 34.

[42] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 526; Cfr. F. Bonincontri, C. Rodeschini Galati *"G.B. Dell'Era"*, in *I Pittori Bergamaschi*, *Il Settecento IV*, pp. 450-451.

[43] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 42, fig. 37.

[44] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 527.

[45] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.* Regesti, 2 dicembre 1786, p. 527.

[46] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.* p. 526; F. Rea - M. Zanardi-Ricci, "*Pietro Ronzoni*, in *I Pittori bergamaschi dell'Ottocento,* p. 311, Bergamo.

[47] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.* Regesti, 23 luglio 1796, p. 528.

[48] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.* p. 526; 1993 M. Zanardi-Ricci, *Pietro Benaglio*, in *I Pittori bergamaschi dell'Ottocento*, pp. 27, 28, Bergamo.

[49] Cfr. *Ibidem*.

[50] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 526-527, Regesti 1830,1861,1874 9 marzo, p. 529.

questa carismatica artista e poiché mancavano ancora alcune tele per completare la cappella Colleoni vennero commissionati nel 1790-91, gli ultimi due dipinti a lei e al piacentino Landi.

I notabili della Cancelleria della Pietà di Bergamo i conti Francesco Benaglia, Marc'Antonio Calepio, Pinamonte Brembati, Ercole de Tassis e Alessandro Medolago le ordinarono "la sacra famiglia con S. Giovanni Battista" che verrà pagata 200 zecchini[51]. I soggetti religiosi dipinti dall'artista furono pochi. In questo realizzò una composizione raffaellesca, una tenera Vergine che assiste ai giochi dei due bimbi con l'agnello, mentre S. Giuseppe coglie un frutto dall'albero. Nessuna emozione si legge sui volti dei suoi personaggi, in perfetto stile neoclassico. La Madonna richiama un analogo soggetto in collezione privata[52]. L'opera, degna di nota ma certamente non la migliore nella produzione della Kauffmann, è ritenuta dai più bellissima; si dice che sia stata mostrata al papa. Il Quarenghi dalla Russia affermò: "Farà la sua figura in mezzo a quadri dozzinali tolto: Cignaroli, Pittoni e Tiepolo"[53]. Il dipinto venne elogiato anche dal Serassi e da Paolina Secco Suardo[54].

In quegli anni, l'artista rappresentò Francisco Vieira, allievo di Domenico Corvi, in un ritratto incompiuto sullo stile di Ingres[55]. Rivoluzionari avvenimenti politici sconvolgevano l'Europa e la pittrice scriveva: "La Francia purtroppo agita l'Europa intera". Sicuramente Angelika sarà rimasta turbata dall'uccisione dell'amico Marat nel 1793 e dalla morte della regina Maria Antonietta. La sorella di quest'ultima, Carolina applicò nel suo regno di Napoli fatali restrizioni e giustizierà nel 1799 Domenico Cirillo, lo scienziato, contrario alla monarchia, ritratto dalla Kauffmann.

Quando nel 1798 Napoleone occupò Roma, Angelika è vedova ormai da tre anni, ma la sua fama non venne oscurata. I francesi la protessero.

Nel 1802 la pittrice, a causa della salute cagionevole, andò a trascorrere un periodo di convalescenza sul lago di Como in casa di un amico collezionista di armi. Ritornata a Roma e malgrado le cure morì il 5 novembre 1807, probabilmente affetta da tubercolosi. I suoi funerali, i più fastosi dopo quelli di Raffaello, vennero preparati da Canova, e furono seguiti da una de-

[51] Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 526-527, Regesti 1789 13 gennaio.

[52] Cfr. O. Sadner, *Catalogo Omaggio a Angelika Kauffman* 1992, p. 27, n. 22, Cat. 16, Milano Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

Angelika Kauffmann eseguì pochi dipinti religiosi fra cui "L'incoronazione della vergine pala d'altare di Schwarzenberg", completata nel 1802. Cfr. O. Sadner *op. cit.* '98, p. 69, fig. 78. Esistono anche alcune incisioni della Kauffmann con il soggetto della Sacra Famiglia. Cfr. Bettina Baumgärtel in Das große Talent in "*Retrospektive*" … cit., p. 119, n. 12.

[53] Il Quarenghi in più occasioni manda a salutare la Kauffmann attraverso Reiffenstein. Ed è proprio a Giuseppe Beltramelli che esprime lusinghieri giudizi sul dipinto della cappella Colleoni. Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 526-527, Regesti 1790, 27 ottobre, 1791, 17 giugno, 1791 11 luglio, pp. 527-528.

[54] Paolina Secco Suardo manifesta a Fortunata Fantastici il suo entusiasmo per la pittrice. La Kauffmann ringrazia personalmente la poetessa bergamasca per gli elogi lusinghieri espressi sul dipinto della Cappella Colleoni. Cfr. M. Zanardi, *op. cit.*, p. 526-527, Regesti 1792 7 luglio, 1796 23 luglio.

[55] Cfr. O. Sadner, *op. cit.*, p. 51, fig. 46.

gna sepoltura in S. Andrea delle Fratte.

Nella mostra milanese del 1992: "Omaggio ad Angelika Kauffmann" curata da Oscar Sandner erano presenti alcune sue opere e una ri-flessione, ovvero un'interpretazione di queste, da parte di artisti contemporanei italiani e stranieri: Accardi, Albert, Bernardoni, Boesch, Brodwolf, Fink, Greissing, Kaufmann, Lüscher, Mariani, Matt, Nitsch, Oberhuber, Ontani, Paolini, Parmiggiani, Philips, Rainer, Ratti, Sandner, Twombly Wagnest[56].

Nel 1998-'99 gli storici dell'arte hanno riservato un'attenzione particolare a questa pittrice, dedicandole una serie di mostre: dall'11 settembre al 7 novembre 1998 "Angelika Kauffmann e Roma" presso l'Accademia Nazionale di S. Luca.

Dal 15 novembre 1988 al 24 gennaio 1999 si sono invece potuti ammirare numerosi dipinti nella "Retrospektive" presso il Kunst Museum di Düsseldorf.

La stessa mostra itinerante dal 5 febbraio al 18 aprile, presso l'Haus der Kunst di Monaco; dall'8 maggio all'11 luglio presso il Bundner Kunstmuseum di Coira.

Le esposizioni erano accompagnate dalla monografia esauriente e significativa[57].

Un secondo interessante catalogo illustra le riproduzioni delle opere della Kauffmann sui mobili, gioielli, ceramiche. Molti soggetti furono riprodotti su servizi da caffè, da tè, e vassoi, ad opera della casa Derby[58]. Per citarne alcuni, "La modestia" rappresentata su di uno splendido orologio gioiello del 1793, ideato in smalti e perle, che si trova al museo dell'orologio di Ginevra[59].

Il principe ereditario Kroprinz, Ludwing von Baiern, ritratto da Angelika nel 1786 con una serie di onorificenze venne riprodotto su un piatto, nel 1813, (oggi di proprietà dell'amministrazione dei castelli e dei giardini della Baviera).

---

[56] Cfr. O. SADNER, *Catalogo Omaggio a Angelika Kauffman* 1992, *op. cit.*

[57] Cfr. "*Retrospektive*"… cit.

[58] *Verrückt nach Angelika Porzellan aund anderes Kunsthandwerk nach Angelika Kauffmann,* Catalogo Düsseldorf, München, Chur, 1998.

[59] Cfr. *"Retrospektive*" … cit., p. 316, n. 172.

COMMEMORAZIONI PUBBLICHE

VITTORIO MORA - ACHILLE BELOTTI - ANGELO MARCHESI - ALBERTO PONSERO

COMMEMORAZIONE DI PIERFERDINANDO PREVITALI, CULTORE DI STORIA LOCALE

Bergamo - Sede dell'Ateneo - 28 gennaio 2000

Il mio intervento nella commemorazione di Pierferdinando Previtali vuol essere, in primo luogo, la testimonianza di una pluridecennale amicizia; mi offre inoltre l'occasione di poter parlare del Previtali come appassionato cultore di storia locale.

Ho ancora un vivissimo ricordo dei numerosi incontri avuti agli inizi degli anni novanta, quando programmammo di realizzare una "Storia delle Istituzioni", pubbliche o con finalità pubblica, che ebbero vita nell'area bergamasca dalla Rivoluzione Francese in poi. Delineammo contenuti e fasi di lavoro; discutemmo alcuni temi; ben presto però la materia si allargò in modo tale che il lavoro, nel suo complesso, non andò oltre lo stato di progetto. Resta la speranza che qualcuno riprenda tale idea e giunga ad una documentata ricostruzione di un settore della vita bergamasca, che si svolse, e tuttora si attua, secondo forme associative istituzionalizzate a vari livelli.

1. Pierferdinando Previtali (Bergamo 1916-1999) amò ricostruire biografie di personaggi e vicende di istituzioni, anche se preminente e costante suo interesse fu quello di osservare l'operosità della gente e sentirsi attivo e partecipe. Le occasioni di ricerca gli furono spesso offerte perciò da esperienze personali, ed i suoi scritti costituiscono veramente una valida integrazione culturale nel quadro dei numerosi impegni da lui assunti e svolti con cura.

Quando, nell'aprile del 1985, divenne "Socio" dell'Ateneo e venne, naturalmente, inserito nella classe di Scienze Morali e Storiche, aveva già al suo attivo varie pubblicazioni e aveva tenuto due comunicazioni in sedute pubbliche dell'Ateneo stesso nel 1981 e nel 1984.

L'attenzione del Previtali si era rivolta ai Monasteri delle Clarisse di Boccalone (1979), allo "Spedale" di Almeno San Salvatore (1979-80), alla storia di Fontanella (1981); nel gennaio 1985 il Prof. Marcello Ballini presentò, in seduta pubblica, il volume *Sarnico 1862 - Un passo falso di Garibaldi* di Francesco Gallina e Pierferdinando Previtali.

Le date riferite dicono che si dedicò in modo continuativo ed intenso a studi e ricerche quand'ebbe concluso la sua attività di Cancelliere presso il Tribunale di Bergamo. Si aggiunge che il gruppo maggiore di relazioni degli anni successivi fu tenuto proprio all'Ateneo.

2. Le prime comunicazioni innanzi accennate avevano riguardato:
- i fratelli Cortenovis (o Cortinovis) del borgo di San Leonardo (23 marzo 1981)
- Fermo Taragni (1871-1948), "rinomato decoratore bergamasco" (2 maggio 1984).

Nella seconda si trovano notizie su Casnigo e sul Santuario della Madonna d'Erbia nella fase dei restauri degli anni 1928-29; ma il discorso si apre sul mondo dei decoratori e pittori del primo Novecento, e nell'appendice n° 4 appare un prezioso glossario delle "principali voci dialettali usate dai pittori-decoratori bergamaschi".

Un'importante comunicazione venne tenuta nel marzo 1987, su un tema dal titolo di certo strano e un po' sorprendente: i *Rapporti culturali e religiosi Bergamo-Dalmazia.* Dopo brevi cenni a vicende personali vissute e sofferte a Zara e Làgosta, viene presentata un'interessante ricerca su bergamaschi in Dalmazia: appaiono artisti, naturalisti, religiosi; c'è Nicolò Tommaseo, nato a Sebenico ma di ascendenza bergamasca da parte di madre; c'è un cenno a Gandino e ad un artista della fine 1500, Francesco Lagostino di Gandino; e note su famiglie dalmate di origine bergamasca. La vastità della ricerca è tale che le note bibliografiche, con notizie su personaggi nominati, sono ben 107!

Le tre comunicazioni costituiscono il primo capitolo delle presenze di Previtali all'Ateneo, ed hanno una comune caratteristica: il passaggio da ricordi ed esperienze dirette alla coscienza "storica" e dell'ambiente e degli avvenimenti nei quali si era trovato a vivere.

3. Dal 1989 si apre una nuova fase: il Previtali sembra ricominciare da capo, con ricerche nella "Biblioteca del Clero" di S.Alessandro in Colonna; è il periodo che avrà termine con l'ultima sua comunicazione, del settembre 1998, *1919-1939. Vent'anni di vita nell'antico Borgo S.Leonardo di Bergamo.*

Delle comunicazioni di questa fase ritengo di dovermi soffermare almeno su una: quella riguardante i *Rapporti tra le Valli Poschiavo e Seriana. In particolare, Casnigo* (marzo 1992). Mi aveva direttamente interessato perché mi ero occupato anch'io di pecore e pastori che nei secoli scorsi avevano percorso la Valle di Poschiavo. Il Previtali parla qui in particolare di Padre Ignazio Imberti da Casnigo (1571-1632) e delle sue predicazioni in Val Poschiavo; nelle note è poi inserita una "tabella" con voci del dialetto poschiavino con relative corrispondenze all'italiano, al bergamasco (secondo i vocabolari classici dell'Angelini, dello Zappettini e del Tiraboschi), al dialetto di Casnigo.

4. Il Previtali contribuì in modo prezioso al vol. LV degli "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo" anno accademico 1992-1993, edito in quattro grossi tomi per il 350º anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992) da cui l'Ateneo ebbe origine: per il tomo III compilò una completa rassegna su *Contributi e presenze di soci dell'Ateneo nelle annate della rivista* "Emporium" *(1895-1964)* (pp. 11-89), con doppio indice: alfabetico per autori e soggetti, e cronologico dei vari contributi apportati.

Lavoro d'ordine, d'archivio, diciamo, quasi impersonale, entro il quale però ricorre un tema che è quasi un filo conduttore di vita e di studio: Casnigo.

Iniziò infatti con articoli dal titolo generale *Appunti per una storia di Casnigo*, negli inserti della "Domenica del popolo", dal 30 agosto 1970 al 15 giugno 1975; nel 1979 su "L'Eco di Bergamo" (mesi luglio-agosto) apparvero quattro articoli *A 50 anni dall'incoronazione della Madonna d'Erbia*; nel 1981 parlò di Casnigo nella relazione su Fermo Taragni e nel 1992 nella relazione su Val Poschiavo e Val Seriana. È d'obbligo concludere dunque con un'opera su Casnigo, anche perché per alcuni anni la zona fu argomento di nostra comune attenzione. Infatti nelle mie indagini sulle varianti dialettali nell'area bergamasca dedicai anni alla Val Gandino e a Casnigo in particolare (come appare nel volume su *Casnigo e Casnighesi*, 1983). Nel 1989, dunque, apparve lo studio *Casnigo. La comunità nello Statuto del secolo XV*, a cura di Pietro Cattaneo e del nostro Pierferdinando Previtali. L'originale di tale Statuto si trova nella Biblioteca del Senato a Roma; copia e traduzione *in sermonem rectum italicum* fu opera del notaio Joannes Baptista Cassonus de Vertua, che operò alla metà del 1700. È un punto chiave per la ricostruzione e interpretazione della storia della media Valle Seriana; ed è pure storicamente importante il glossario allegato.

5. Non si può tralasciare un altro capitolo dell'attività del Previtali, anche perché ritengo che pochi ne abbiano conoscenza: la collaborazione al periodico "Giopì", organo del sodalizio noto come "Ducato di Piazza Pontida".

Proprio sul "Giopì", anno 1999, n° 3 (15 febbraio) apparve un articolo: *Piero Preitàl ci ha lasciati*, a firma *Roste* (Rovaris Stefano): si trova illustrata in sintesi la collaborazione del Previtali dal 1990 al 1998. Per la precisione: il 30 settembre 1990 apparve la firma "Piero Preitàl" sotto il titolo *Ciàcole söl Senterù*; seguirono altre *ciàcole* nei numeri del 31 ottobre 1990 e 31 gennaio 1991; divenne rubrica fissa dal 30 aprile 1993 e le ultime *ciàcole* apparvero sul numero 15 novembre 1998. Si tratta di dialoghi tra due amici che s'incontrano sul Sentierone, nota zona di passeggio nel centro di Bergamo: discutono su argomenti di vita quotidiana, con attenzione a fatti e situazioni di ingiustizie e storture sociali e morali della società. Il titolo generale della rubrica è scherzoso, ma assai meno è la sostanza dei discorsi dei due amici. Ecco gli ultimi titoli: 15 novembre 1998 *Soldi, sempre soldi*, e si parla di licenziamenti e pensioni; 31 ottobre 1998 – *Diritti acquisiti…* da parte di chi non fa nulla. Moralismo? Mah! Varrebbe la pena di farne attenta lettura per veder emergere principi di valutazione e giudizio di un osservatore acuto e coerente.

Conclusioni

Pierferdinando Previtali fu un appassionato indagatore su temi di vita ed esperienze personali come su vicende e problemi di istituzioni bergamasche; nelle relazioni come nei saggi espresse il suo spirito di ricerca analitica con esigenza di sistematico ordinamento. In sostanza portò nello studio il meticoloso impegno dimostrato nelle svolgimento delle sue attività, e pro-

fessionale e di volontariato.

Il ricordo dell'amico Previtali è in me legato ad un'immagine che mi sembra dia di Lui efficace presentazione. Nelle catene operative di trasmissione e regolazione di movimenti sono importanti i giunti, ossia quegli snodi che collegano componenti della catena e assicurano continuità e ordine ai movimenti stessi: nel complesso ingranaggio della società tali giunti e snodi sono le persone non di vetrina, ma di preziosa discreta presenza, specie nelle istituzioni con finalità operative a favore di gruppi e settori particolarmente deboli della società: Pierferdinando Previtali fu una di queste persone.

Pierferdinando Previtali e l'Ateneo

A. Dati essenziali

- 22 aprile 1985 - Socio attivo dell'Ateneo, Classe di Scienze Morali e Storiche;
- Revisore dei Conti: 27 aprile 1990 - 19 aprile 1991; Tesoriere dal 19 aprile 1991 alla morte;
- Fece dono all'Ateneo dell'edizione originale delle *Memorie Istoriche della Città e Chiesa di Bergamo* di Giuseppe Ronchetti (1752-1838).

B. Comunicazioni tenute all'Ateneo

1. *I fratelli Cortenovis, illustri Bergamaschi del Settecento.* Comunicazione pubblica 23 marzo 1981; in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. XLII, pp. 177-289, con "schizzo planimetrico del Borgo San Leonardo nel 1700. (vedi "L'Eco di Bergamo", 25 marzo 1981).

2. *Fermo Taragni (1871-1948), un rinomato decoratore Bergamasco.* Comunicazione pubblica 2 maggio 1984; in "Atti", vol. XLIV, pp. 195-218. Fa cenno all'estate 1928 quando Fermo Taragni era impegnato nella decorazione dell'interno del Santuario della Madonna d'Erbia a Casnigo. (v. "L'Eco di Bergamo", 3 maggio 1984, a firma mb = Marcello Ballini).

3. FRANCESCO GALLINA E PIERFERDINANDO PREVITALI: *Sarnico 1862 - Un passo falso di Garibaldi.* Presentazione del volume da parte di Marcello Ballini, in comunicazione pubblica 16 gennaio 1985; in "Atti", vol. XLV, pp. 135-145 (manifestazione indetta dal Comitato Provinciale di Bergamo dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano in colla-

borazione con l'Ateneo).

4. *Rapporti culturali e religiosi Bergamo-Dalmazia.*
   Comunicazione pubblica 25 marzo 1987; in "Atti", vol. XLVII, pp. 245-286, con schematica carta illustrativa della Dalmazia.

5. *Biblioteca del Clero di Sant'Alessandro in Colonna: ricerche e curiosità.*
   Comunicazione pubblica 25 ottobre 1989; in "Atti", vol. L, pp. 409-426. (v. "L'Eco di Bergamo", 26 ottobre 1989).

6. *Una stirpe di Bergamaschi nel mondo dell'operetta "Nora de Rios ed Amelia del Rio.*
   Comunicazione pubblica 10 ottobre 1990; in "Atti", vol. LI, t. II, pp. 981-1034. (v. "Giornale di Bergamo oggi", 12 ottobre 1990; "L'Eco di Bergamo", 12 ottobre 1990).

7. *Rapporti tra le Valli Poschiavo e Seriana. In particolare Casnigo.*
   Comunicazione pubblica 18 marzo 1992; in "Atti", vol. LIII, t. I, pp. 237-298. (v. "L'Eco di Bergamo", 20 marzo 1992).

8. *Contributi e presenze di Soci dell'Ateneo nelle annate della rivista* "Emporium" (1895-1964). Comunicazione pubblica 23 gennaio 1993; in "Atti", vol. LV, t. III, pp. 15-69.

9. *Il Palazzo di Giustizia di Bergamo (1945-1965).*
   Comunicazione pubblica 22 marzo 1996; in "Atti", vol. LIX, pp. 187-202.

10. *1919-1939: Vent'anni di vita nell'antico Borgo di S. Leonardo di Bergamo.* Comunicazione pubblica 30 settembre 1998; in "Atti", vol. LXI, pp. 331-336.

Altri scritti

Il ricordo di Arturo Monzio Compagnoni. Gli affreschi d'arte sacra la sua grande ispirazione.
Articolo su "L'Eco di Bergamo", 8 febbraio 1988.

Gino Guzzoni poeta del Ducato di Piazza Pontida. Ricordo di "Ziu Lurènz".
Articolo in "Giopì", 30 settembre 1991.

Profili di Bergamaschi illustri fuori d'Orobia.
Conferenza tenuta al Club House del volo a Valbrembo (BG) per il Circolo "Thaelios" di Bergamo, 31 ottobre 1992.
(v. "L'Eco di Bergamo" 6 novembre 1992).

Mauro Pellicioli un grande restauratore.

Conferenza pure tenuta al Circolo "Thaelios", 25 marzo 1995.

Una completa bibliografia di Pierferdinando Previtali potrebbe articolarsi in cinque settori:

I. *Comunicazioni (e attività) per l'Ateneo di Bergamo*. (tema della presente commemorazione).

II. *Comunicazioni e articoli riguardanti Casnigo e Casnighesi*: si ritiene di avere dato sufficienti indicazioni nel § 4.

III. Sulle *Scuole Materne* si potrebbe predisporre un volume con i numerosi articoli apparsi su "La Nostra Domenica" e "L'Eco di Bergamo": vanno dall'articolo sulle IPAB (Associazioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza) 11 marzo 1990 (sui problemi di ordine giuridico-amministrativo) alle note storiche su numerose Scuole Materne della Città e Provincia: da Bossico e Chiuduno (1989) a Borgo Santa Caterina (19 novembre 1989) e Pignolo (1993) in città, da Osio Sotto e Tagliuno (1994) a Treviolo (1995).

IV. C*ollaborazione al Giopì:* si ritiene di aver fornito i dati essenziali al § 5.

V. *Temi vari*. Il gruppo più interessante riguarda Via San Bernardino, via Greppi, il Circolo culturale "Greppi", S. Alessandro in Colonna ecc. Si tratta di appunti dattiloscritti.

Donazione della figlia dr.ssa Mariarita

La figlia Mariarita donò alla Biblioteca dell'Ateneo un vero e proprio fondo documentario riguardante le ricerche effettuate dal padre Pierferdinando. I vari faldoni raccolgono:

a) documenti reperiti e consultati per preparare numerose comunicazioni, con appunti e minute;

b) in particolare va segnalata la documentazione relativa agli anni e l'esperienza in Dalmazia. Il faldone *Miscellanea Previtali* contiene numerose cartellette e fascicoli; il titolo più significativo è *Gli ultimi giorni dell'Italia a Lagosta – Mio diario*. Tale scritto venne pubblicato nel 1988 da "La rivista dalmatica" (n° 2, aprile-giugno, pp. 108-128) con il titolo *Gli ultimi giorni dell'Italia a Lagosta nel diario di Pierferdinando Previtali*, a cura di Antonio Mario Ladmilli.

c) Ricco settore è costituito dalla documentazione su "Borgo San Leonardo", oggetto della relazione all'Ateneo 30 settembre 1998: *1919-1939 Vent'anni di vita nell'antico Borgo di S. Leonardo di Bergamo*. Questo materiale, opportunamente ordinato, avendo come guida il dattiloscritto e il testo della citata relazione, potrebbe costituire fonte importante per ricostruire un periodo di vita di tale antico Borgo di Bergamo, quasi a continuazione di quanto scritto da Luigi Pelandi nel suo volume *Attraverso le vie di Bergamo scomparsa, III - Il borgo di San Leonardo*, Bergamo, Poligrafiche BOLIS, gennaio 1965.

ACHILLE BELOTTI

Della personalità del sig. Pierferdinando Previtali voglio sottolineare la sua appassionata dedizione per la salvaguardia della scuola materna non statale cattolica e di ispirazione cristiana nella nostra diocesi e provincia.

Era convinto che la nostra generazione aveva ricevuto un patrimonio educativo prezioso, maturato in tempi più difficili di quelli di oggi, almeno dal punto di vista economico, e si trattava di non lasciarlo disperdere, ma di valorizzarlo.

Il nostro Previtali conosceva bene queste istituzioni attraverso le ricerche storiche che con passione aveva curato. Esse erano state volute fortemente a partire dal 1830 circa, dai parroci e da parte di fedeli laici attenti alle necessità delle famiglie del tempo.

Tali istituzioni, al servizio del bambino, facevano parte di una più ampia presenza nel campo educativo soprattutto per iniziativa di Istituti religiosi femminili sorti nel secolo XIX (ben sette nella nostra diocesi e provincia) al servizio dell'educazione di orfani, di figli di famiglie povere, specialmente degli ambienti rurali.

Quando il sig. Previtali negli anni 1970 diventa presidente dell'ADASM (Associazione degli Asili Scuole Materne) si rende conto dell'urgenza di salvare queste Istituzioni, molte delle quali erano in crisi. In non poche situazioni, per le difficoltà gestionali, economiche e per una crescente mentalità statalista della scuola, si pensa di chiudere sbrigativamente degli "asili". Negli anni '70 erano stati sciolti gli Enti "inutili": tali erano considerati ex I.P.A.B. asili, orfanotrofi, case di riposo.

Ora si trattava di definire l'origine e la natura di queste Istituzioni e di dar vita a un movimento di opinione pubblica per la loro salvaguardia e Previtali fu in prima linea nella difesa del diritto alla continuazione del sevizio di questi Enti alla Comunità.

Dopo un ampio dibattito e molte prese di posizione soprattutto in ambito cattolico si arriva alla promulgazione del D.P.R. 616/77 che salva dalla statalizzazione le II.PP.A.B. a indirizzo assistenziale – religioso di ispirazione cristiana.

Per ottenere tale riconoscimento si trattava di raccogliere la documentazione necessaria che dimostrasse l'origine e le finalità educativo – religiose e il sig. Previtali la raccolse, lavorando anche parecchie ore durante la notte; una massa enorme di documenti, tavole di fondazione e tutte le II.PP.A.B. della nostra provincia a indirizzo educativo – religioso (circa 130) furono salvate.

Tutte, come ho accennato, erano sorte per iniziativa dei parroci, di gruppi di fedeli laici, di nobili famiglie attraverso fondazioni di legati, donazioni di immobili con la finalità di offrire un servizio di assistenza, di somministrazione dei pasti ai bambini di tante famiglie numerose e povere.

Molto di questo materiale raccolto venne pubblicato con diligenza e acribia dal Previtali su "La domenica del popolo", poi "La nostra domenica".

Ma il sig. Previtali con fine intuito aveva capito che non si poteva conti-

nuare come prima nella gestione di tali scuole: si trattava di trasformare questi "asili" di assistenza in vere e proprie scuole materne, con programmi ben definiti secondo le vigenti norme di legge da poco emanate. Per questo come presidente dell'ADASM fissa alcune mete:

- il rinnovo dei Consigli di gestione,
- la contabilità aggiornata;
- il riconoscimento dei diritti dei dipendenti (per questo fonda la Cooperativa ADASM);
- le innovazioni pedagogiche-didattiche;
- la preparazione e l'aggiornamento degli insegnanti. Per raggiungere tale obiettivo si avvale dell' equipe della Provincia autonoma di Trento;
- la partecipazione dei genitori (D.P.R. 716/74). Vengono così istituiti i Comitati scuola-famiglia;
- il rapporto con li Enti locali: Regione e Comuni (legge 10/1980) per il diritto allo studio.

In seguito alla sentenza della Corte Costituzionale N. 396/1988 che dichiarava incostituzionale la legge Crispi N. 6972/1890 in alcuni suoi commi, le II.PP.A.B. potevano così essere depubblicizzate e ritornare ad essere Enti Morali privati. E il sig. Previtali aveva ancora una volta messo a disposizione il suo tempo e la sua competenza per la complessa procedura della depubblicizzazione delle nostre scuole. Ogni volta che il Bollettino Ufficiale della Regione Lombardia pubblicava l'avvenuta approvazione della depubblicizzazione di una scuola materna era raggiante e ne dava l'informazione attraverso l'"Eco di Bergamo".

Mi è cara questa occasione per esprimere viva gratitudine al carissimo sig. Previtali. Lo aveva già fatto un giorno mons. Andrea Spada davanti al Consiglio Presbiterale Diocesano. Ricordo pure che la Santa Sede lo aveva insignito del titolo di Commendatore di S. Silvestro. Invito pertanto la comunità cristiana e la comunità civile a raccogliere l'eredità di questo appassionato servizio.

Il sig. Previtali fa parte di quella schiera di uomini e donne dell'800 e del '900 che hanno dedicato la loro vita ad educare le nuove generazioni e a promuovere la cultura della sussidiarietà (la famiglia e la comunità intermedia vengono prima dello Stato) e della parità scolastica (la scuola non statale offre un servizio pubblico), e può giustamente essere affiancato a figure come Niccolò Rezzara, S. Bartolomea Capitanio e S. Vincenza Gerosa, B. Geltrude Comensoli, M. Elisabetta Mazza, oltre a grandi figure di sacerdoti: P. Luigi Mozzi, can. Giuseppe Benaglio, Don Francesco della Madonna, B. Francesco Spinelli.

ANGELO MARCHESI

Accanto al ricordo del Socio attivo Pierferdinando Previtali, sia nella sua professione di Cancelliere del Tribunale di Bergamo, sia nel suo encomiabile impegno negli studi di storia patria, desidero aggiungere e ricordare personalmente l'apporto che Pierferdinando Previtali seppe dare, negli ultimi anni della sua preziosa collaborazione atenaica, al Consiglio di presidenza come Tesoriere e come collaboratore per la stesura dei programmi triennali che l'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo ha dovuto presentare in questi ultimi anni al ministero dei Beni Culturali per ottenere i contributi annuali, indispensabili per la sua attività editoriale.

La dedizione di tempo e di impegno non comune per l'attuazione di tali finalità, certo poco appariscenti all'esterno, ma altrettanto preziose per il futuro dell'Ateneo, devono essere qui ricordate, in occasione della commemorazione della Sua opera di studioso e di appassionato cultore di memorie della terra bergamasca. Oggi, con animo commosso per la Sua repentina dipartita, ne rievochiamo la figura e l'opera, indicando il suo esempio a tutti quelli che dovranno continuare nel tempo futuro la vita culturale del nostro plurisecolare Ateneo.

ALBERTO PONSERO

Illustre Presidente, parlare di Pierferdinando Previtali, sia pure nell'ambito limitato della sua attività di collaboratore di giustizia quale segretario della Procura di Bergamo, mi è arduo, tanto difficile è delineare la sua personalità.

Certamente è stato un funzionario cosiddetto modello: preparato scrupoloso, attento, diligente. Ma tutto questo non è sufficiente per rendere omaggio alla Sua vera immagine.

Anzitutto va eliminata l'apparente contraddizione che poteva colpire al primo incontro: contraddizione tra la sua modestia ed il suo riserbo ed il suo immediato operare; cioè la sua pronta percezione della realtà di ogni nuova situazione quasi prevedendo le necessarie soluzioni.

E tutto ciò nel massimo rispetto come se si limitasse ad aderire a eventuali indicazioni di chi avrebbe dovuto assumersi la responsabilità delle decisioni.

In realtà il suo dissenso, quando si rendeva necessario, si limitava al silenzio ma con lampi di ironia che è la spia dell'intelligenza, guadagnando così la stima, se non l'ammirazione, del magistrato di cui era il collaboratore.

Così si apriva un fecondo contraddittorio che si risolveva sempre in saggia decisione.

Pur svolgendo numerose iniziative non vantava mai i suoi impegni di natura sociale e culturale o la sua partecipazione ad ogni possibile opera di bene; in tal modo si è guadagnato l'incondizionata stima che ne rende il ricordo destinato a perpetuarsi.

Personalmente non lo dimenticherò mai e mi inchino alla Sua Memoria.

Scheda biografica di PIERFERDINANDO PREVITALI

Nato il 4 ottobre 1916 a Bergamo, da Giuseppe, di Bergamo, e da Pasqua Perani di Casnigo; nel 1936 diploma magistrale; entra nella carriera giudiziaria: congedato dal servizio militare il 17 aprile 1942 perché Cancelliere alla Procura del Re-Imperatore in Zara, presta servizio a Zara circa un anno; quindi è assegnato alla R. Procura di Lagosta (v.diario dal 21 maggio 1942 al 3 ottobre 1943); Cancelliere alla R. Pretura di Andria (Bari), al Ministero di Grazia e Giustizia a Salerno (dal 17 aprile 1964) e a Roma (10 giugno 1944); dal 28 giugno 1945 a Bergamo: Pretura – Procura – Tribunale; sposa nel settembre 1945 Maria Camolese († 25 gennaio 1982); dal 30 giugno 1973 in quiescenza. 22 aprile 1985, Socio attivo dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo; Presidente ADASM (Associazione degli Asili e scuole Materne di Bergamo); Consigliere della Società COOPERATIVA FARMACEUTICA di Bergamo; Presidente Provinciale dell'UNIONE NAZIONALE MUTILATI ED INVALIDI per servizio (dal 1952-53); Presidente e Membro del Consiglio delle "Pie ISTITUZIONI DON C. BOTTA"; Socio fondatore della COOPERATIVA "SERVIRE". Marzo 1987, tra gli insigniti di Onorificenza Pontificia (v. "L'Eco di Bergamo, 21 marzo 1987). Muore il 31 gennaio 1999 a Bergamo.

VITA DELL’ATENEO

RELAZIONE DEL SEGRETARIO GENERALE PER L'ANNO ACCADEMICO 1999-2000[1]

358º dalla fondazione

Signori Soci accademici,

la consueta relazione che viene presentata ai soci relativamente all'anno accademico trascorso, è sempre occasione di bilancio, oltre che di riflessione, su tutto quanto è stato messo in atto, su quanto è accaduto, sulle iniziative programmate e giunte in porto e in generale sulla vita accademica.

1. Vita dell'Ateneo e attività promosse

L'anno accademico 1999-2000 è stato inaugurato presso la nostra sede con l'adunanza pubblica solenne di martedì 9 novembre 1999 che ha avuto come tema *Istituzioni storiche e cultura. Una dinamica perenne*. Erano presenti il dott. Valerio Marabini, assessore alla Cultura del Comune di Bergamo, la dott. Tecla Rondi, assessore alla Cultura della Provincia di Bergamo, il dott. Marzio Tremaglia, assessore alla Cultura della Regione Lombardia e la dott. Anna Maria Cancellieri, prefetto di Bergamo, che hanno preso brevemente la parola soffermandosi su *Istituzioni culturali e città*. Il prof. Francesco Sicilia, direttore generale dell'Ufficio centrale per i Beni Librari e Istituzioni Culturali e l'Editoria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ha poi tenuto la relazione sul tema *Istituzioni storiche e cultura*. È seguita la presentazione del primo volume della collana "Studi" dell'Ateneo, *Bergamo e sant'Alessandro. Storia, culto, luoghi*, con l'intervento del prof. Lelio Pagani, presidente dell'Ateneo, e del cav. Emilio Zanetti, presidente della Banca Popolare di Bergamo - Credito Varesino. Un folto pubblico e numerosi autori dei contributi del volume furono presenti, rallegrati dall'esecuzione di brani per flauto e arpa di Mario Carbotta ed Elena Zuccotti che hanno offerto un repertorio di autori già soci del nostro Ateneo: *Canzonetta per flauto e arpa* di Simone Mayr, *Adelia - Variazioni per flauto solo* di Gaetano Do-

[1] Relazione ai sensi dell'art. 16 dello Statuto Accademico approvato con D.P.R. n. 196 del 7 febbraio 1986, redatta dal Segretario generale in carica, letta, discussa e approvata nella sede dell'Ateneo all'Adunanza Generale ordinaria dei Soci Attivi, Emeriti e Onorari, il giorno 18 aprile 2001, alle ore 17.00.

nizetti, *Preghiera - Trascrizione per flauto e arpa* di Pieralberto Cattaneo di Daniele Maffeis, *Canto notturno per flauto e arpa* (prima esecuzione assoluta) di Vittorio Fellegara, *Sonata per flauto e arpa, Largo - Allegro Gallemberg* di Gaetano Donizetti.

Nello stesso periodo dell'inaugurazione dell'anno accademico, si sono svolte le iniziative "Luigi Angelini in Ateneo" per ricordare il personaggio che fu presidente della nostra istituzione dal 1953 al 1966. Esse si sono aperte il 30 ottobre 1999 presso il salone delle conferenze con il discorso introduttivo del presidente dell'Ateneo prof. Lelio Pagani che ha trattato il tema "Luigi Angelini e l'Ateneo"; sono quindi seguiti gli interventi del dott. Piervaleriano Angelini sul tema *Luigi Angelini e gli studi d'architettura e arte*, della dott. Maria Mencaroni Zoppetti sul tema *Luigi Angelini nei documenti dell'Ateneo*, mentre l'arch. Vanni Zanella è intervenuto con una testimonianza. È stato poi presentato il "Quaderno" dell'Ateneo *Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali. Pubblicazioni 1905-1969*. È subito seguita l'inaugurazione delle due mostre allestite nella sala dell'Ateneo, rispettivamente su *Luigi Angelini e l'Ateneo* e su *Studi novecenteschi di storia dell'architettura e dell'arte. Il contributo di Luigi Angelini*, mostre che sono rimaste aperte al pubblico fino al 13 novembre. Nella giornata di venerdì 5 novembre si è svolto il convegno attorno al tema *Studi novecenteschi di storia dell'architettura e dell'arte. Il contributo di Luigi Angelini*, con interventi del prof. Gianni Mezzanotte dell'Università degli Studi di Brescia, del dott. Piervaleriano Angelini dell'Ateneo, del prof. Walter Barbero del Politecnico di Milano, della prof. Graziella Colmuto Zanella del Politecnico di Milano e dell'Ateneo. Domenica 7 novembre nella Basilica di Santa Maria Maggiore si è infine svolto il "Concerto in commemorazione di Luigi Angelini" del maestro organista Francesco Finotti, in collaborazione con la Misericordia Maggiore, con Vecchia Bergamo e il Festival Organistico Internazionale "Città di Bergamo".

Accanto alla normale attività atenaica curriculare, di cui si dirà in particolare nel punto 2 della presente relazione, è senz'altro da sottolineare l'iniziativa, partecipata come sempre a tutti i soci, relativa all'incontro augurale per il Natale 1999 che si è tenuta presso la pinacoteca "G.Pezzotta" al Conventino, in via Gavazzeni 11 di Bergamo, ospiti del socio don Giorgio Longo, incontro che si è articolato in tre momenti particolarmente significativi: dapprima il prof. Lelio Pagani e la dott. Maria Mencaroni Zoppetti hanno illustrato il luogo di S. Maria di Sotto - Conventino; la prof. Graziella Colmuto Zanella ha quindi presentato il Quaderno dell'Ateneo *Territorio e fortificazioni*, pubblicazione di cui si dirà al punto 8 della Relazione; infine Don Giorgio Longo, la dott. Maria Elena Nardari e la dott. Maria Mencaroni Zoppetti hanno fatto da guide alla visita della Pinacoteca.

Tra fine febbraio e inizio marzo 2000, nella continuità della tradizione, l'Ateneo ha voluto segnalare i contributi di giovani studiosi che con la loro ricerca hanno fornito elementi di arricchimento del patrimonio culturale, organizzando a tale scopo la serie degli "Incontri". In particolare il 23 febbraio la dott. Stefania Locatelli si è soffermata sulla *Storia di una "Casa di-*

pinta" in Bergamo. Dalla Domus di Lucina alla casa Angelini, mentre la dott. Fernanda Crotti ha presentato l'*Albero enciclopedico e belle arti*. Il 25 febbraio la dott. Flora Berizzi ha tratteggiato le *Vicende della Cappella Colleoni in età neoclassica*, mentre il dott. Giordano Monzio Compagnoni ha parlato delle *Ultime risultanze storiografiche sulla fondazione del monastero di Astino*. Argomenti scientifici, in ambito geografico sono stati affrontati il primo marzo dal dott. Mauro Rota che ha parlato del *Basso corso del fiume Brembo e un suo paleoalveo: idrogeologia e idrochimica*, e dal dott. Giacomo Tettamanti che ha presentato *Le torbiere delle Orobie bergamasche: censimento e aspetti vegetazionali*. Il 3 marzo infine è stato assegnato il Premio Nino Zucchelli 1999-2000: è stato conferito soltanto il secondo premio alla dott.ssa Francesca Pagnoncelli Folceni per la tesi sull'Archivio Pizzigoni. In quella stessa occasione è stato ufficialmente presentato il volume LXI degli "Atti dell'Ateneo" i cui contributi, dopo una breve introduzione del presidente prof. Pagani, sono stati brevemente illustrati dai rispettivi autori presenti.

In occasione della II Settimana della Cultura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, tra fine marzo e i primi giorni di aprile, l'Ateneo, in collaborazione con il Comune di Bergamo, ha organizzato la II edizione dell'iniziativa "Il Cantiere Città" con il seguente tema: *Italia: una cultura da vivere. Restauro, rivitalizzazione, risignificazione. Monumenti di Bergamo e del Territorio*. L'iniziativa si è sviluppata in due giornate di convegno e in altrettante giornate di visite ai monumenti. Mercoledì 29 marzo, presso la nostra sede, si sono aperti i lavori con gli interventi del presidente dell'Ateneo prof. Lelio Pagani, cui sono seguiti gli indirizzi di saluto del dott. Valerio Marabini, Assessore alla Cultura del Comune di Bergamo, e della dott.ssa Tecla Rondi, Assessore alla Cultura della Provincia di Bergamo. I complessi monumentali attorno ai quali si sono articolati gli interventi dei relatori sono stati i Monasteri di S. Egidio in Fontanella, di S. Maria in Valmarina, di Matris Domini in Bergamo; coordinati dall'architetto Gian Maria Labaa si sono succeduti dom Giovanni Spinelli dell'Ateneo di Bergamo, l'arch. Giuseppe Napoleone della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia, la dott. Maria Fortunati Zuccala della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, l'arch. Gualtiero Oberti, l'ing. Marco Verdina e l'arch. Piergiorgio Gregori. La seconda sessione si è svolta venerdì 31 marzo, presso la Sala Funi della Banca Popolare di Bergamo; coordinati dalla dott. ssa Maria Mencaroni Zoppetti, si sono alternati gli interventi della prof. Graziella Colmuto Zanella dell'Ateneo di Bergamo e del Politecnico di Milano, della dott. Maria Fortunati Zuccala della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, di don Bruno Caccia della Curia di Bergamo, degli arch. Gianni Reina e Sandro Spini, dell'ing. Marco Verdina, dei signori Marco e Pierantonio Virotta di "Arco Restauri" e dell'arch. Pino Calzana; i monumenti presi in esame in questa sessione sono stati la Torre del Gombito, S. Croce in Episcopio, la Basilica di S. Alessandro in Colonna. Sabato 1 aprile si sono svolte le visite ai monumenti in Bergamo di S. Croce in Episcopio, della Torre del Gombito, di S. Alessandro in Colonna, mentre dome-

nica 2 aprile a Sotto il Monte Giovanni XXIII si è effettuata la visita al Monastero di S. Egidio in Fontanella.

In collaborazione con il Museo Storico della Città - Istituto per la Storia del Risorgimento, l'Ateneo mercoledì 19 aprile ha presentato il volume di Massimo Scioscioli, *Virtù e poesie. Vita di Goffredo Mameli*, con l'intervento dello stesso autore e del prof. Giuseppe Armani. Nell'occasione è stato presentato, nella Sala dell'Ateneo il quadro *Il monatto* di Gerolamo Induno (Milano, 1827-1890), donato dai signori Lilian e Giovanni Pandini in ricordo del socio Guido Tadini.

Venerdì 26 maggio, in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi Sociali e Politici, Laboratorio Incontri Generazionali, è stato organizzato dall'Ateneo il seminario di studio *Linguaggi informatici e comunicazione intergenerazionale*, nel quale sono stati presentati i risultati della ricerca condotta sull'esperienza *Nonni e nipoti in Internet*. La prof. Antonietta Albanese dell'Università degli Studi di Milano, la prof. Francesca Soprani dell'AIM di Milano e il prof. Renato Sommacal della Hewlett Packard Italiana si sono soffermati sulla ricerca avvenuta secondo quanto enunciato dal titolo del seminario. Sono seguiti vari interventi di docenti, studenti e fruitori coinvolti nell'esperienza nei vari istituti superiori di Bergamo, come l'Istituto Tecnico Commerciale "Belotti", il Liceo classico "Sarpi", i Licei scientifici "Mascheroni" e "Lussana", l'Istituto magistrale "Suardo". Sono quindi intervenuti il prof. Marcello Cesa Bianchi Direttore dell'Istituto di Psicologia, Facoltà di Medicina dell'Università degli Studi di Milano, il prof. J. Pierre Rossi del Laboratoire Informatique de Sciences Cognitives Université Paris, e il prof. Aldo Giulianao della Fondazione Taliercio di Roma. Nell'occasione si è voluto ricordare il prof. Angelo Beretta, docente di Psicologia delle Università di Milano e di Bergamo, socio dell'Ateneo, nel XX anniversario della scomparsa. Il seminario si è concluso con una esecuzione musicale del gruppo corale "G. Gastoldi" di Bergamo, diretto dal maestro Giancarlo Buccino.

In agosto ha preso il via l'iniziativa "Prima del debutto", in collaborazione con la Fondazione Donizetti e il Teatro Donizetti, con lo scopo di illustrare le opere in programma al Teatro Donizetti fino a dicembre. Il primo incontro è avvenuto il 21 agosto con gli interventi di Bernardino Zappa su *I Pazzi per progetto*, e di Virgilio Bernardoni su *Gianni Schicchi*. Mercoledì 30 agosto Alberto Fassone ha illustrato *I Carmina Burana di Orff;* il 5 ottobre si è svolto un incontro di studio sulla *Teatralità di Anna Bolena*, nel quale sono intervenuti Lorenzo Arruga, Francesco Bellotto, Franca Cella, Paolo Fabbri, Giancarlo Landini; il 6 ottobre è avvenuta la presentazione del libro curato dal nostro socio prof. Pierangelo Pelucchi, *Girolamo Calvi: Di Giovanni Simone Mayr*, con interventi del maestro Francesco Bellotto, del prof. Paolo Fabbri, del dott. Mauro Gelfi e dello stesso Pelucchi. Venerdì 27 ottobre il maestro Francesco Bellotto ha presentato *La Bohème;* gli incontri sono proseguiti nei primi mesi dell'anno accademico 2000-2001; giovedì 9 novembre si è svolta la tavola rotonda sul *Teatro delle Novità di Bergamo fra Storia e prospettive*, con la partecipazione e l'intervento di Er-

manno Comuzio, del prof. Fabrizio Maria Carminati, del prof. C. Boccadoro e del prof. C. Galante; alla fine dell'incontro è stato consegnato il premio "Bindo Missiroli" al nostro socio onorario arch. Sandro Angelini. Sabato 18 novembre il prof. Bernardoni ha presentato *La Norma*; venerdì 24 novembre il prof. Paolo Fabbri ha presentato *Le Comte Ory*; infine giovedì 14 dicembre il prof. Fabio Dovigo ha presentato *Hänsel e Gretel, l'Opera dei ragazzi*.

Il 22 settembre 2000 l'Ateneo e l'Opera Pia Misericordia Maggiore, nel comune impegno per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio culturale della città, hanno promosso un incontro di studio sul valore artistico e sui recenti interventi di restauro degli arazzi della Basilica di Santa Maria Maggiore; l'incontro, dal titolo *Gli Arazzi della Basilica di S. Maria Maggiore*, è stato presentato da Luigi Pelandi, presidente dell'Opera Pia Misericordia Maggiore; sono quindi intervenuti la dott. Anna Maria Morassutti, della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Lombardia, che ha parlato degli arazzi di Santa Maria Maggiore, e il dott. Francesco Pertegato, restauratore, che ha trattato delle tecniche del restauro; ha concluso l'incontro il prof. Lelio Pagani, presidente dell'Ateneo.

In settembre, l'Ateneo, in collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Lombardia, Delegazione di Bergamo, e con la Banca di Credito Cooperativo di Caravaggio, nella tradizionale opera di promozione della conoscenza e della tutela del patrimonio culturale e ambientale, continuando l'itinerario di riflessione su "Territorio e Fortificazioni", avviato nell'anno accademico 1995-1996, ha promosso un convegno e una visita ad alcuni castelli. Il convegno si è tenuto il 22 settembre 2000 a Caravaggio, presso l'Auditorium Merisio della Banca di Credito Cooperativo della stessa città, su *Territorio e fortificazioni. Confini e difese della Geradadda*. Dopo l'indirizzo di saluto del dott. Riccardo Formento, Presidente della Banca, del prof. Lelio Pagani, Presidente dell'Ateneo, e della prof. Graziella Colmuto Zanella, sono seguiti gli interventi dello stesso prof. Pagani su *Dinamica dei confini tra geografia e storia*, del prof. Francesco Tadini, storico, su *Le fortificazioni dell'area fra Adda e Serio nel contrasto fra i comuni di Cremona e Milano (secoli XII-XIII)*, dell'arch. Francesco Rampinelli dell'Istituto Italiano dei Castelli, su *Territori di frontiera e difesa dei confini: Bergamo e la Geradadda nei secoli XVI-XVII*; gli interventi, coordinati dalla prof. Colmuto, sono quindi proseguiti con l'arch. Barbara Oggionni dell'Istituto Italiano dei Castelli, su *I borghi fortificati in Geradadda: il triangolo Treviglio - Caravaggio - Brignano*, con quello dello storico prof. Pietro Tirloni su *Caravaggio tra Milano e Venezia e il suo apparato difensivo*, e infine con quello dell'arch. Giammaria Labaa dell'Ateneo di Bergamo e dell'Istituto Italiano dei Castelli, che ha trattato delle *Prospettive e proposte per alcuni castelli della Geradadda*. Nell'occasione del convegno, nell'auditorium Merisio era stata allestita una mostra documentaria sulle fortificazioni di Caravaggio, a cura dell'arch. Barbara Oggionni. Nella mattinata di domenica 24 settembre 2000 si è svolta invece la visita guidata ai castelli di Brignano e di Pagazzano, condotta dalla stessa arch. Barbara Oggionni.

L'undici ottobre 2000 l'Ateneo ha organizzato una visita guidata in Città Alta e ai luoghi legati all'Ateneo; ai partecipanti, condotti dal segretario generale dell'Ateneo, sono stati illustrati, nei rispettivi luoghi, l'ex Convento di San Francesco, dove ha fatto da guida la dott. Sara Borsatti, il Liceo Sarpi, dove ha fatto da guida la dott. Barbara Bocci, e il palazzo dell'Ateneo di Piazza Duomo, illustrato dall'arch. Bruno Cassinelli.

L'attività accademica che tuttavia ha catalizzato energie e impegno del nostro Ateneo nell'anno 2000 è stata la lettura critica del secolo Ventesimo a Bergamo. Il passaggio di secolo e di millennio ha dato avvio a una riflessione sul fluire del tempo, con una proposta di bilancio sui modi e i risultati riletti attraverso personalità, pensiero e luoghi del nostro territorio. In questo articolato percorso, con la collaborazione dell'istituto bancario cittadino Credito Bergamasco, si sono presentati riscontri, valutazioni e prospettive sul panorama socio-culturale di Bergamo nel Novecento. Con il titolo *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi*, in tal modo, all'insegna dello stilema dannunziano "Non è mai tardi per andar più oltre" (*La nave*, episodio 3°), si sono svolti, da marzo al dicembre 2000, seminari, tavole rotonde e mostre che hanno favorito letture e approfondimenti su istituzioni, protagonisti e luoghi di Bergamo e del suo territorio nel secolo XX. L'iniziativa ha preso avvio con il convegno "A fine secolo, pensare il tempo" di giovedì 16 marzo, presso il salone "Oggioni" del Centro congressi "Giovanni XXIII"; hanno aperto i lavori il Presidente dell'Ateneo prof. Lelio Pagani che ha trattato il tema i *"Confini" del tempo"* e l'avv. Cesare Zonca, Presidente del Credito Bergamasco, che ha parlato della *Pratica del tempo*; sono seguiti cinque interventi: il prof. Carlo Sini dell'Università degli Studi di Milano, su *Pensare il tempo*; il prof. Paolo Fabbri dell'Università degli Studi di Ferrara e della Fondazione Donizetti di Bergamo, su *I flussi temporali della creazione musicale*; il dott. Ettore Ongis, Direttore del giornale "L'Eco di Bergamo", su *I tempi della comunicazione*; il prof. Alberto Castoldi, Rettore dell'Università degli Studi di Bergamo, su *La cultura nel tempo*; mons. Maurizio Gervasoni, Delegato vescovile per la cultura della diocesi di Bergamo, su *Crònos e kairòs*. A conclusione del Convegno è stato presentato un omaggio musicale di Giovanni Simone Mayr, *Piccola cantata per l'Ateneo, 1823*, e di Gaetano Donizetti, *Dalla Francia un saluto t'invia, 1841*. I due brani sono stati eseguiti dal gruppo "Mayr Ensemble" diretto da PierAngelo Pelucchi, secondo la revisione rispettivamente di PierAngelo Pelucchi e Gianluigi Cerea. Nei mesi successivi sono seguite numerose comunicazioni e tavole rotonde organizzate in nove sessioni. La prima sessione è stata dedicata al tema *Cultura, istituzioni, musei, biblioteche archivi* e si è svolta per l'intera giornata del 6 maggio con un ulteriore incontro il pomeriggio del 10 maggio su *Fonti e ricerca storica*. È seguita la seconda sessione dedicata a *Cultura, formazione, istituzioni*, che si è tenuta il pomeriggio del 13 maggio, con due ulteriori incontri su *Riforma e sperimentazione. La scuola oggi*, il pomeriggio del 17 maggio, e su *Università e città*, il pomeriggio del 19 maggio. La terza sessione è stata dedicata a *Letteratura e arti figurative,* con un primo incontro che ha occupato l'intera giornata del 3 giugno; in questo contesto è stata allestita una mostra

di *Autoritratti e ritratti d'artisti del Novecento* dal 3 al 10 giugno con opere in gran parte prestate dai nostri soci accademici; nel contesto di questa terza sessione, c'è stato poi, il pomeriggio del 7 giugno, un incontro con *Letture di poeti del Novecento*. La quarta sessione ha preso in esame il tema *Informazione, comunicazione, editoria* e si è svolta il pomeriggio del 10 giugno. Dopo la pausa estiva, il 23 settembre, per l'intera giornata, si è svolta la quinta sessione su *Scienza e ambiente*, con un successivo incontro, il pomeriggio del 27 settembre, su *La matematica e le sue applicazioni*. La sesta sessione, dedicata a *Economia e territorio*, si è svolta il mattino del 14 ottobre, ed ha avuto un ulteriore sviluppo il mattino del 25 novembre.

Dopo l'inaugurazione del nuovo anno accademico 2000-2001, avvenuta l'8 novembre 2000 e nella quale sono stati festeggiati i soci dell'Ateneo testimoni del secolo, avvenimento di cui si darà una compiuta informazione nella relazione del corrente anno accademico, nell'intera giornata dell'11 novembre si è tenuta la settima sessione dedicata a *Teatro e musica*. L'ottava sessione si è sviluppata in due incontri: il primo il pomeriggio del 25 novembre, dedicato a *La cura della salute*, il secondo, il pomeriggio del 29 novembre, dedicato a *Il prelievo e il trapianto degli organi a Bergamo*. La nona sessione è stata dedicata a *La città e il territorio* e si è svolta nell'intera giornata del 2 dicembre. Per impegni all'estero degli oratori non si è tenuto l'incontro conclusivo previsto per il 6 dicembre, che avrebbe coinvolto il Sindaco e l'Assessore alla cultura del Comune di Bergamo, nonché il Presidente e l'Assessore alla cultura della Provincia sul tema *Bergamo domani: quale città e quale territorio*.

Tutte le iniziative sopra descritte si sono svolte presso sale pubbliche: al Salone delle conferenze dell'Ateneo, alla Sala Giuristi di Piazza Vecchia, alla Sala Traini del Credito Bergamasco, alla Sala Curò di Piazza della Cittadella. Le sessioni sono state seguite da un pubblico attento e talvolta coinvolto in aperti dibattiti. Il coinvolgimento di circa 150 oratori, molti dei quali nostri soci accademici, può dare un'immagine della varietà e della diversa ampiezza con cui i temi sono stati trattati, in un susseguirsi di studi, di riflessioni, di analisi, di prospettive e di proposte che comunque non andranno perdute, poiché sin dall'inizio c'è stata la volontà di raccogliere i testi, cosa di cui i relatori erano stati preventivamente avvisati, per dare poi corso ad alcuni volumi di cui si sta approntando la pubblicazione, col sostegno dell'istituto bancario Credito Bergamasco.

2. Comunicazioni e commemorazioni

L'anno 1999-2000 ha visto un'attività curriculare contenuta poiché le energie sono state in gran parte assorbite dai numerosi incontri e tavole rotonde dell'iniziativa "Bergamo e il Novecento", nella quale, come già detto, sono stati impegnati molti nostri soci accademici.

Martedì 7 dicembre il socio accademico avv. Giovanni Riva ha trattato il tema *Ubaldo Riva. Patria e cultura tra due secoli (1888-1963)*; mercoledì

15 dicembre il socio accademico e critico d'arte don Lino Lazzari ha presentato *Due pittori bergamaschi interpreti dell'arte moderna: Arturo Bonfanti e Luigi Scarpanti*. Mercoledì 8 marzo 2000 il socio accademico prof. Costante Scarpellini ha parlato sul tema *La lettura del quadrato magico*; venerdì 7 aprile il dott. Gianmario Petrò ha tenuto una conferenza su *Mercanti e nobili, affari e arte, fortune e declino delle famiglie bergamasche nella storia del palazzo Maffeis De Beni*; venerdì 14 aprile la prof. Laura Serra Perani ha parlato della *Costituzione del ricco patrimonio del Gabinetto di Fisica del Liceo "Paolo Sarpi", attraverso le vicende storiche, le trasformazioni culturali e la passione di alcuni uomini insigni*.

Il 28 gennaio 2000 è stato commemorato il socio accademico cancelliere Pierferdinando Previtali da parte di mons. Achille Belotti, del socio accademico prof. Angelo Marchesi, del socio accademico prof. Vittorio Mora e del dott. Alberto Ponsero, personalità che hanno illustrato i vari ambiti dell'operosità e degli interessi del socio scomparso il 31 gennaio 1999.

3. Doni pervenuti all'Ateneo

In numero rilevante sono state le donazioni pervenute da parte di soci ed amici dell'Ateneo. L'architetto e socio Sandro Angelini ha donato due medaglie da lui stesso modellate, e opera di Lorioli, rigurdanti la prima il restauro della Meridiana del Palazzo della Ragione (1982), la seconda il restauro del Castello di San Vigilio (1995).

La signora Lina Zucchelli Valsecchi ha donato pregevoli pubblicazioni consistenti in opuscoli, volumi, riviste e cataloghi di argomenti vari

L'Ateneo ha poi ricevuto in dono un quadro di Gerolamo Induno (Milano 1827-1890), 1841, "Il monatto", dono dei signori Lilian Tadini e Giovanni Pandini in ricordo dell'avv. Guido Tadini, già nostro socio. Gli stessi si sono fatti tramite del dott. Claudio Tadini che ha donato la collana delle opere di Gabriele D'Annunzio pubblicata dall'Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio della Arnoldo Mondadori Editore.

Il socio pittore Trento Longaretti, in occasione della mostra allestita in giugno "Ritratti e autoritratti di artisti del Novecento" ha donato all'Ateneo una tela di Mario Facchinetti con "Autoritratto" giovanile. Amedeo Pieragostini, in arte Mirando Haz, ha donato invece un'incisione "Autoritratto", come pure un "Autoritratto" ha donato Mino Marra. Due medaglie Lorioli, in quella stessa occasione, sono state donate dal socio Ferruccio Guidotti da lui stesso modellate: "Autoritratto Lo scultore" (1981) e "Donnino Rumi. Ritratto il Pittore" (1981).

I restauratori signori Giammaria e Minerva Maggi hanno donato il diploma originario ottocentesco di aggregazione del socio accademico Giovanni Maria Benzoni, diploma che è stato usato per i nuovi diplomi, realizzati gratuitamente dalla tipografia Stefanoni, alla quale l'Ateneo esprime la propria gratitudine.

La figlia Maria Rita del socio defunto cancelliere Pierferdinando Previtali

ha donato all'Ateneo parte dell'archivio del padre, nonché opuscoli riviste e libri di valore.

Il presidente ha ringraziato ciascuno con lettera, sottolineando il significato di tali gesti, che nell'arco della tradizione, si collocano tra i più nobili e significativi, poiché sono testimonianza della stima nutrita nei confronti dell'istituzione, impegnata tra l'altro a una rigorosa e doverosa conservazione del patrimonio, sia quello storico del passato, sia quello recente.

4. Relazioni con Accademie, Atenei, Biblioteche e altri enti di cultura

I rapporti con gli istituti culturali con i quali da anni l'Ateneo ha uno scambio di pubblicazioni e di informazioni sulle attività proseguono con regolarità e con reciproca soddisfazione. Le attività promosse inoltre in questo anno accademico hanno favorito l'intensificarsi del rapporto con gli istituti e gli enti culturali del territorio e in particolare della città.

5. Rapporti con il Ministero per i Beni e le Attività culturali

Il Ministero per i Beni e le Attività culturali è periodicamente informato delle nostre iniziative che ottengono attenzione, sia per ciò che concerne l'attività curriculare, sia per le iniziative straordinarie attivate, sia per le iniziative promosse dallo stesso Ministero, come ad esempio la "II Settimana della Cultura", di cui si è già detto. La presenza di autorevoli rappresentanti del Ministero stesso all'inaugurazione dell'anno accademico, come già si è scritto sopra, è la concreta testimonianza della considerazione in cui è tenuto il nostro Ateneo. Riscontri positivi, inoltre, hanno avuto alcune richieste di interventi per convegni e pubblicazioni. Oltre al solito contributo annuale tabellare di L. 70.000.000, nel dicembre 1999 l'Ateneo ha attenuto due diversi contributi ministeriali straordinari; il primo di L. 5.000.000 per il convegno "Studi novecenteschi di storia dell'architettura e dell'arte: il contributo di Luigi Angelini"; il secondo di L. 10.000.000 per la pubblicazione di fonti relative a "Chiesa e Società a Bergamo tra il XIII e il XV secolo". Altre richieste al Ministero sono illustrate nei diversi punti della presente relazione.

6. Biblioteca dell'Ateneo. Patrimonio librario e sistemazione della sede accademica (a c. della dott. Maria Mencaroni Zoppetti, Conservatore dell'Archivio e della Biblioteca dell'Ateneo).

Nell'anno 1999-2000 sono stati acquisiti dalla Biblioteca 293 nuovi titoli, tra cui 49 opuscoli e 23 riviste.

È entrata anche, attraverso la donazione Tadini, una parte della collezione delle opere di D'Annunzio nell'edizione nazionale, che verrà completata nel 2001. Si è proseguito nella catalogazione a schede e si sta prospettando

la possibilità di costituire un catalogo da immettere in rete Web con la creazione di un sito intitolato all'Ateneo e alla sua Biblioteca.

È proseguita la ricerca, a cura della dott. Juanita Schiavini Trezzi, della bibliotecaria Maria Mencaroni Zoppetti, con la collaborazione di Roberta Frigeni, sui dati e il patrimonio archivistico e librario della biblioteca accademica appartenuta all'Ateneo fino all'inizio del Novecento.

È stata inoltrata al Ministero per i Beni e le Attività Culturali una domanda, allegata a un progetto speciale, che consenta l'acquisizione di strumenti adeguati alla catalogazione e alla inventariazione informatiche.

7. Cariche e organico del Corpo Accademico, aggiornato al 18 aprile 2001

Il nostro primo pensiero corre al nutrito gruppo dei soci scomparsi. Nel corso dell'anno accademico 1999-2000 sono deceduti il prof. Serio Galeotti, il pittore Orfeo Locatelli, il dott. Filippo Siebaneck, il prof. Benvenuto Cuminetti, il prof. Guido Radici; a loro si sono aggiunti in questi ultimi mesi il prof. Aldo Agazzi, presidente onorario del nostro Ateneo, lo scultore Elia Ajolfi e il prof. Piero Bailo. L'Ateneo ha già ricordato in solenne commemorazione pubblica alcuni di questi nostri soci, mentre provvederà a ricordare gli altri, alla ricorrenza annuale della loro scomparsa, ricordo che è nella tradizione della nostra istituzione e che era norma disposta fin nelle prime regole dell'Accademia secentesca degli Eccitati.

Con l'inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001, vi sono state nuove aggregazioni che hanno arricchito la famiglia accademica. Sono stati aggregati fra i soci onorari mons. dott. Roberto Amadei, Vescovo di Bergamo, il prof. Alberto Castoldi, Rettore dell'Università degli Studi di Bergamo, il prof. Tancredi Bianchi, ordinario di Tecnica Bancaria all'Università Bocconi di Milano; sono poi passati da soci emeriti a soci onorari il maestro pittore Trento Longaretti, e lo scrittore avvocato Vittorio Polli. Sono stati aggregati fra i soci attivi della classe di Scienze morali e storiche mons. Antonio Pesenti, Cancelliere vescovile e Direttore dell'Archivio della Curia vescovile di Bergamo, il dott. Gianmario Petrò, studioso di storia, il prof. Francesco Piselli, ordinario di Estetica all'Università degli Studi di Parma; fra i soci corrispondenti della stessa classe, sono stati aggregati la prof.ssa JoAnne Bernstein, docente di Storia dell'Arte, Mills College, Oakland USA, il prof. Giorgio Chittolini, ordinario di Storia Medievale all'Università degli Studi di Milano, il prof. Franco Mazzini, dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, già soprintendente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte. Nella classe di Scienze fisiche ed economiche sono stati aggregati fra i soci attivi il prof. Mario Comana, ordinario di Tecnica Bancaria alla LUISS di Roma, il prof. Antonino Lembo, docente all'Università degli Studi di Brescia e primario di Urologia degli Ospedali Riuniti di Bergamo, il prof. Giuseppe Roma, docente di Economia degli intermediari finanziari presso l'Università degli Studi di Bergamo, l'avv. Cesare Zonca, Presidente del Credito Bergamasco; fra i soci corrispondenti della stessa classe è stato annoverato il prof. Amle-

to Bissi, già direttore della Clinica Chirurgica Universitaria all'Ospedale S. Raffaele di Milano. Nella classe di lettere e Arti sono stati aggregati fra i soci corrispondenti il Prof. Roger Parker, Professor of Music, Cambridge University U.K., il Prof. Alexander Weatherson, Presidente della "Donizetti Society", Londra, il Prof. Andreas Holschneider, già Presidente della Deutsche Grammophon Gesellschaft, membro della Internationale Johann-Simon Mayr Gesellschaft di Ingolstadt, il Prof. Gabriele Dotto, Direttore editoriale Casa Ricordi, Milano, il Prof. Fulvio Stefano Lo Presti, Capo ufficio stampa della Donizetti Society di Londra.

Sono passati poi da soci attivi a soci emeriti i soci accademici dott. Giuseppe Antonio Banfi, Vinicio Carrara e dott. Mario Villa.

Nel consiglio di presidenza del 30 novembre 2000, il presidente, visto l'articolo 7 del Regolamento dell'Ateneo, ha conferito l'incarico di Conservatore dell'archivio e della biblioteca dell'Ateneo per il prossimo triennio (novembre 2000-novembre 2003) alla professoressa Maria Mencaroni Zoppetti, ringraziandola dell'attività già svolta nel precedente triennio.

Nella riunione della Classe di Scienze fisiche ed economiche che si è tenuta il 4 aprile 2001 è stato rieletto quale direttore della classe stessa l'ing. Giancarlo Pesenti.

Il corpo accademico attualmente è composto da 23 soci onorari, 22 soci emeriti; i soci Attivi sono 103 così suddivisi: 40 soci della classe di Scienze morali e storiche, 29 soci della classe di Scienze fisiche ed economiche, 34 soci della classe di Lettere e arti; 68 sono i soci corrispondenti. La famiglia atenaica raccoglie dunque un totale di 216 soci.

8. Pubblicazioni dell'Ateneo

È proseguita molto intensa l'attività editoriale dell'Ateneo che nel corso dell'anno accademico 1999-2000 ha pubblicato il volume LXI degli "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti" relativo all'anno accademico 1997-98, 356° dalla Fondazione; nella collana "Quaderni" sono usciti *Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali,* Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini, a cura di Piervaleriano Angelini; *Territorio e fortificazioni*, in collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Lombardia, Delegazione di Bergamo, a cura di Graziella Colmuto Zanella; *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforti a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento*, di Giosuè Berbenni.

9. Conclusione

Gentili soci accademici, anche nel passato anno accademico 1999-2000, l'attività è stata intensa, come del resto è stato più volte sottolineato a scritto o a voce da molti di loro, e come si riscontra da questa stessa relazione;

se si considera che ogni iniziativa ha un notevole corredo di riunioni, per lo più informali, di incontri con responsabili di enti con cui si collabora o si entra in contatto, di stesure di programmi, di stampe di inviti, di lettere di accompagnamento, ecc., si può avere un'idea della mole di lavoro che si deve affrontare e che, ad esclusione dei collaboratori esterni incaricati su progetti finalizzati, è frutto della gratuita disponibilità di chi ricopre specifiche cariche accademiche.

L'Ateneo è andato acquisendo sempre più credibilità e stima, grazie alle iniziative promosse, e si pone come ente di cultura di primissimo piano, cui fanno riferimento centri di studio ed enti culturali che ricercano la nostra collaborazione e chiedono il nostro coinvolgimento, a garanzia di sicuro esito delle rispettive proposte. Tutto ciò, oltre a rispondere alle finalità proprie della nostra istituzione, ci impegna e ci stimola ad un rigoroso lavoro che sarà senz'altro apprezzato anche da chi verrà dopo di noi.

Bergamo, 18 aprile 2001.

Il Segretario generale
Erminio Gennaro

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Cariche Sociali
al dicembre 2001

Presidente	Lelio Pagani
Vice presidenti	Giuseppe Antonio Banfi
	Giammaria Labaa
Segretario generale onorario	Marcello Ballini
Segretario generale	Erminio Gennaro
Direttore Classe Scienze Morali e Storiche	Maria Mencaroni Zoppetti
Direttore Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Giancarlo Pesenti
Direttore Classe Lettere e Arti	Umberto Zanetti
Segretario Classe Scienze Morali e Storiche	Bernardino Luiselli
Segretario Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Angelo Gamba
Segretario Classe Lettere e Arti	Elisa Plebani Faga
Tesoriere	Gianni Barachetti
Revisori dei Conti	Mario Villa
	Vezio Carantani
Conservatore dell'Archivio e della Biblioteca	Maria Mencaroni Zoppetti

Soci
(con data di aggregazione all'Ateneo)

Situazione organico al dicembre 2001

Onorari

Evandro Agazzi, 1970
Roberto Amadei, 2000
Giuseppe Belotti, 1935
Tancredi Bianchi, 2000
Gaetano Bonicelli, 1975
Loris Francesco Capovilla, 1991
Alberto Castoldi, 2000
Gian Alberto Dell'Acqua, 1955
Silvio Garattini, 1966
Mario Mirabella Roberti, 1958
Guido Oberti, 1959
Filippo Maria Pandolfi, 1975
Lucio Parenzan, 1982
Mario Pedini, 1986
Vittorio Polli, 1952
Trento Longaretti, 1957
Giovanni Battista Scaglia, 1947
Francesco Sisinni, 1983
Andrea Spada, 1951
Pietro Zampetti, 1984

Emeriti

Marcello Ballini, 1954
Giuseppe Antonio Banfi, 1986
Cesare Bizioli, 1973
Mino Bordignon, 1977
Paolo Carbonera Giani, 1981
Vinicio Carrara, 1986
Egidio Corbetta, 1980
Giuliana Donati Petteni, 1964
Emanuele Fumagalli, 1966
Angelo Gamba, 1977
Giovanni Giavazzi, 1983
Giorgio Invernizzi, 1972
Giovanni Lepore, 1977
Vittorio Mora, 1947
Luigi Pagnoni, 1975
Giuseppe Pedemonti, 1958
Mario Testa, 1976
Luigi Tironi, 1957
Mario Villa, 1986
Vanni Zanella, 1968

Attivi

Classe di Scienze Morali e Storiche
Gianfranco Alessandretti, 1988
Pier Valeriano Angelini, 1996
Gianni Barachetti, 1991
Giovanni Barbieri, 1994
Sergio Beretta, 1995
Giulio Orazio Bravi, 1992

Sandro Buzzetti, 1992
Floriana Cantarelli, 1987
Stefania Casini, 1995
Mariarosa Cortesi, 1995
Gian Giacomo Della Torre, 1995
Bonaventura Foppolo, 1992
Tranquillo Frigeni, 1993
Giulio Gabanelli, 1995
Claudio Gamba, 1992
Franco Gazzola, 1995
Mauro Gelfi, 1994
Erminio Gennaro, 1985
Sandro Longhi, 1995
Bernardino Luiselli, 1989
Angelo Marchesi, 1971
Vincenzo Marchetti, 1995
Maria Mencaroni Zoppetti, 1997
Antonio Pesenti, 2000
Giammario Petrò, 2000
Francesco Piselli, 2000
Luigi Pizzolato, 1979
Raffaella Poggiani Keller, 1981
Amanzio Possenti, 1996
Felice Rizzi, 1996
Daniele Rota, 1984
Arveno Sala, 1991
Giuseppe Sala, 1996
Costante Scarpellini, 1988
Juanita Schiavini Trezzi, 1991
Mario Sigismondi, 1995
Pier Maria Soglian, 1993
Giovanni Spinelli, 1997
Emilia Strologo, 1987

Classe di Scienze Fisiche ed Economiche

Giovanni Angeli, 1993
Carlo Bertuletti, 1977
Giancarlo Borra, 1988
Giovanni Battista Cassinelli, 1994
Giovanni Cavadini, 1997
Sergio Chiesa, 1994
Angelo Colombo, 1996
Mario Comana, 2000
Giorgio Frigeri, 1994
Gianfranco Gambarelli, 1992
Andrea Gibellini, 1985
Mario Gilardi, 1989
Alfredo Guarneri, 1988
Fredy Legler, 1996
Antonino Lembo, 2000
Giuseppe Locatelli, 1996
Paolo Locatelli, 1988
Ferdinando Nobili, 1989
Lelio Pagani, 1981
Anna Paganoni Tomasi, 1987
Giampiero Pesenti, 1987
Giancarlo Pesenti, 1992
Luigi Roffia, 1996
Giuseppe Roma, 2000
Giovanni Rossi, 1994
Roberto Sestini, 1988
Giovanni Silini, 1992
Emilio Zanetti, 1987
Cesare Zonca, 2000

Classe di Lettere e Arti

Sandro Allegretti, 1990
Giuseppe Angeloni, 1990
Francesco Bellotto, 1992
Antonio Benigni, 1992
Giosuè Berbenni, 1994
Vezio Carantani, 1992
Stefania Careddu, 1995
Bruno Cassinelli, 1986
Pieralberto Cattaneo, 1981
Piero Cattaneo, 1975
Graziella Colmuto Zanella, 1976
Ermanno Comuzio, 1990
Valentino Donella, 1997
Mario Fassi, 1994
Pierluigi Forcella, 1994
Alberto Fumagalli, 1975
Erina Gambarini Gilardi, 1996
Giuseppe Gambirasio, 1995

Ferruccio Guidotti, 1989
Giammaria Labaa, 1979
Lino Lazzari, 1994
Renzo Mangili, 1983
Amleto Mazzoleni, 1987
Ottavio Minola, 1986
Pierangelo Pelucchi, 1994
Elisa Plebani Faga, 1992
Lanfranco Ravelli, 1984
Giovanni Riva, 1997
Francesco Rossi, 1974
Nestorio Sacchi, 1993
Attilio Steffanoni, 1996
Piergiorgio Tosetti, 1985
Umberto Zanetti, 1981

Corrispondenti

SMS: Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE: Classe di Scienze Fisiche ed Economiche;
LA: Classe di Lettere e Arti

Filippo Guido Agostini, *SFE*, 1974
Venturino Alce, *SMS*, 1955
Ottavio Alfieri, *SFE*, 1994
Giuseppe Allegra, *SFE*, 1995
John S. Allit, *LA*,1976
Riccardo Allorto, *LA*, 1980
Luigi Benedetti, *LA*,1988
JoAnne Bernstein, *SMS,* 2000
Amleto Bissi, *SFE*, 2000
Giulio Bosetti, *LA*, 1973
Rafffaello Breda, *SFE*, 1970
Franco Bugada, *LA*,1994
Valentino Cassinari, *SFE*, 1982
Giorgio Chittolini, *SMS,* 2000
Cesare Conci, *SFE*, 1974
Michele D'Agata, *SMS,*1966
Salvatore Dell'Oca, *SFE*, 1973
Liana De Luca, *LA*,1958
Gabriele Dotto, *LA*, 2000
Albert Dunning, *LA,*1988
Angela Faga, *SFE*, 1995
Vittorio Faglia, *LA*,1994
Vittorio Fellegara, *LA,*1991
Piera Ferrara Mulazzi, *LA*, 1982
Carlo Frattarolo, *SMS,*1960
Vittorio Frosini, *SMS,*1971
Maria Luisa Gatti Perer, *LA,*1995
Armando Gatto, *LA*,1974
Pier Luigi Ghisleni, *SFE*, 1982
Guglielmo Gorni, *SMS,*1979
Andreas Holschneider, *LA*, 2000
Leopold Maximilian Kanter, *LA,* 1995
Michael Knapton, SMS, 1994
Lester K. Little, *SMS*,1977
Fulvio Stefano Lo Presti, *LA*, 2000
Franco Mazzini, *SMS,* 2000
Vittorio Maconi, *SMS*, 1960
Patrizia Mainoni, *SMS,* 1977
Matteo Maternini, *SFE*, 1964
François Menant, *SMS,*1993
Piero Mioli, *LA,*1990
Andrea Moltoni, *SFE*, 1974
Massimo Moretti, *SFE*, 1977
Aldo Negrisoli, *SFE*, 1996
Ermanno Olmi, *LA,*1979
Agostino Orizio, *LA,* 1988
Agostino Paravicini Bagliani, *SMS,* 1992
Roger Parker, *LA,* 2000
Mario Pavan, *SFE*, 1971
Ernesto Pedrocchi, *SFE*, 1973
Luigi Piantoni, *SFE*, 1958
Gianni Pieropan, *SMS*1992
Augusto Pirola, *SFE*, 1974
Francesco Roncalli di Montorio, *LA,* 1970
Renzo E. Scossiroli, *SFE*, 1974
Agostino Selva, *SMS,*1980
Marcello Sorce Keller, *LA,*1990
Claudia Storti Storchi, *SMS,* 1993
Emanuele Süss, *SFE*, 1971
Giorgio Szegö, *SFE*, 1983
Ruggero Tomaselli, *SFE*, 1971
Alexander Weatherson, *LA,* 2000
Tibor Wlassic, *LA,*1972
Bruno Zanolini, *LA,*1990

Accademie e Istituti Culturali
in rapporto di scambio
di pubblicazioni con l'Ateneo

ACIREALE
Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici.

ANAGNI
Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale.

ANCONA
Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti.

AREZZO
Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze.

BARI
Accademia Pugliese delle Scienze.

BERGAMO
Biblioteca Accademia Carrara.
Biblioteca Pinacoteca "Giacomo Carrara"
Amministrazione Provinciale - Assessorato alla Cultura - Centro di documentazione Beni Culturali.
APT di Bergamo.
Archivio Curia Vescovile.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro della Croce.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro in Colonna.
Biblioteca Civica Angelo Mai.
Biblioteca dei Frati Cappuccini.
Biblioteca I.S.R.E.C..
Biblioteca del Seminario Giovanni XXIII.
Civico Museo Archeologico.
Club Alpino Italiano.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.
Gruppo guide Giacomo Carrara.
La Rivista di Bergamo.
Museo Civico di Scienze Naturali E. Caffi.
Museo Storico della città di Bergamo.

BOLOGNA
Accademia Clementina.
Università degli Studi, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne.
Museo Civico del Risorgimento.

BREMBATE DI SOPRA
Archivio Storico Brembatese.
Fondazione per la Storia Economica e Sociale di Bergamo.

BRESCIA
Ateneo di Scienze, Lettere e Arti.
Civici Musei d'Arte e Storia
Biblioteca Civica Queriniana.
Fondazione Civiltà Bresciana.

CAPUA
Associazione Amici di Capua.
CASAMARI
Biblioteca Abbazia di Casamari.
Società di Storia Patria di Terra di Lavoro.

CATANIA
Università degli Studi, Biblioteca di Storia dell'Arte – Facoltà di Lettere.

FIRENZE
Accademia dei Georgofili.
Accademia della Crusca.
Biblioteca Nazionale Centrale.
Università degli Studi, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo.

FERRARA
Accademia delle Scienze.

FOLIGNO
Accademia Fulginia di Lettere, Scienze e Arti.

GENOVA
Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
Società Ligure di Storia Patria.
Università degli Studi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Medioevo.

LECCE
Università degli Studi, Biblioteca Centrale Interfacoltà Scambi.

LODI
Archivio Storico Comunale.

LUCCA
Istituto Storico Lucchese.

MANTOVA
Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti.

MERANO
Accademia di Studi Italo-Tedeschi.

MESSINA
Accademia Peloritana dei Pericolanti.
Società Messinese di Storia Patria.

MILANO
Biblioteca Nazionale Braidense.
Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea.
Regione Lombardia, Direzione Generale Cultura -Servizio Biblioteche e Sistemi Culturali Integrati.
Società Storica Lombarda.
Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Lombardia.

MODENA
Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

MONTAGNANA
Centro Studi sui Castelli.

NAPOLI
Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

PADOVA
Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti.
Biblioteca del Museo Civico di Padova.

PALAZZOLO SULL'OGLIO
Fondazione Cicogna-Rampana.

PAVIA
Società Pavese di Storia Patria.
Università di Pavia Dipartimento di Biologia animale- Laboratorio di entomologia.

PERUGIA
Deputazione di Storia Patria per l'Umbria.

PESARO
Accademia Agraria.

PISA
Scuola Normale Superiore.

PONTE S. PIETRO
Biblioteca Comunale.

PONTIDA
Biblioteca S. Giacomo, Monastero Benedettino.

PRATO
Archivio Storico Pratese.

ROMA
Accademia Nazionale dei Lincei.
Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. Accademia Nazionale di S. Luca.
Arciconfraternita dei Bergamaschi in Roma.

Biblioteca Centrale CNR Guglielmo Marconi.
Biblioteca del Senato della Repubblica.
Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.
Casa Editrice Miscellanea Francescana.
Giunta Centrale per gli Studi Storici.
Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.
Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Società Geografica Italiana.

ROVERETO
Accademia Roveretana degli Agiati.
Museo Civico di Rovereto.

ROVIGO
Accademia dei Concordi.

SAVONA
Società Savonese di Storia Patria.

SAVIGNANO SUL RUBICONE
Rubiconia Accademia dei Filopatridi.

SEDRINA
Centro Studi Francesco Cleri.

SONDRIO
Società Storica Valtellinese.

SPOLETO
Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo.

TARQUINIA
Società Tarquiniense di Arte e Storia.

TORINO
Biblioteca Accademia delle Scienze.
Biblioteca Nazionale di Torino.

TRENTO
Università degli Studi di Trento

TREVIGLIO
Centro Studi Storici della Geradadda.

TREVISO
Ateneo di Treviso.

UDINE
Accademia di Scienze, Lettere e Arti.

URBINO
Università degli Studi - Biblioteca universitaria.

VENEZIA
Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini.
Biblioteca dell'Ateneo Veneto.
Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

VENTIMIGLIA
Civica Biblioteca Aprosiana.

VERONA
Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere.

VICENZA
Accademia Olimpica.

VOLTERRA
Accademia dei Sepolti.

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana.

COLUMBUS – OHIO (USA)
The Ohio State University.

CORDOBA (ARGENTINA)
Accademia Nacional de Ciencias.

MADISON – WISCONSIN (USA)
Wisconsin Academy of Sciences, Arts & Letters.

PARIGI
Bibliothèque Nationale.

SOIGNES (BELGIO)
Cercle Archeologique du Canton de Soignes.

STUTTGART (GERMANIA)
Wuerttembergische Landesbibliothek Zeitschriftenstelle.

WASHINGTON (USA)
Smithsonian Institute.

PUBBLICAZIONI DELL’ATENEO

Pubblicazioni dell'Ateneo di Scienze, lettere e arti di Bergamo

ATTI

Volume	Anno accademico	Volume	Anno accademico
I	1874 – 75	XXXIII	1965 – 66 – 67
II	1875 – 76	XXXIV	1968 – 69
III	1876 – 77	XXXV	1970 – 71
IV	1878 – 79	XXXVI	1971 – 72
V	1880 – 81	XXXVII	1972 – 73
VI	1881 – 83	XXXVIII	1973 - 74
VII	1882 – 83	XXXIX	1974 – 75 – 76
VIII	1884 – 86	XL	1976 – 77 – 78
IX	1887 – 88	XLI	1978 – 79 – 80
X	1889 – 90	XLII	1980 – 81 – 82
XI	1891 – 93	XLIII	1982 – 83
XII	1894 – 95	XLIV	1983 – 84
XIII	1895 –96	XLV	1984 – 85
XIV	1897 – 98	XLVI	1985 – 86
XV	1898 – 99	XLVII	1986 – 87
XVI	1900 – 01	XLVIII	1987 – 88
XVII	1902 – 03	XLIX	1988 – 89
XVIII	1903 – 04	L	1988 – 89
XIX	1903 – 06	LI	1989 – 90
XX	1907 – 08	LII	1990 – 91
XXI	1909 – 10	LIII	1991 – 92
XXII	1911 – 12	LIV	1992 – 93
XIII	1913 – 14	LV	1992 – 93
XXIV	1915 – 17	LVI	1993 – 94
XXV	1918 – 20	LVII	1994 – 95
XXVI	1921	LVIII	1995 – 96
XXVII	1926	LIX	1995 – 96
XXVIII	1953 – 1954	LX	1996 – 97
XXIX	1955 – 56	LXI	1997 – 98
XXX	1957 – 59	LXII	1998 – 99
XXXI	1960 – 61	LXIII	1999 – 2000
XXXII	1962 – 63 – 64		

I seguenti volumi degli Atti trattano argomenti monografici:

VII – 1882-83, Gaetano Mantovani, *Notizie archeologiche bergomensi.*
XVII – 1902-03, *Poesie e prose italiane e latine, edite e inedite di Lorenzo Mascheroni.*
XVIII – 1903-04, *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni.*
XLIX – 1988-89, Volume per il IV centenario delle Mura di Bergamo (1588-1988).
LV – 1992-93, Edizione in 4 tomi per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992).
LVIII – 1995-96, Volume per il IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995).

NUMERI SPECIALI

1949 *Bergamo scomparsa*, in "Bergomum", Anno XLIII (1949), fasc. III-IV.

1952 LUIGI VOLPI , *Tre secoli di cultura bergamasca,* 1952.

SUPPLEMENTI AGLI ATTI

1958 CARLO TRAINI, *Pompieri e Vigili del Fuoco di Bergamo*, suppl. al vol. XXIX.

1959 *Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXX.

1960 *Indici Generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1960,* suppl. al vol. XXX.

1963 CAMILLO FUMAGALLI, *Commemorazione di Gino Rota (15-6-1963),* suppl. al vol. XXXII.

1963 GIUSEPPE BELOTTI, *Ricordo di Tarcisio Pacati*, suppl. al vol. XXXII.

1964 *Scritti e pubblicazioni di Luigi Angelini dal 1905 al 1964,* suppl. al vol. XXXIII.

1969 *Giovanni XXIII, Testimonianze di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La guerra 1914-1918. Contributi di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La Rassegna Micologica Bergamasca (5-5-1968 = 12-5-1968),* suppl. al vol. XXXIV.

1971 MARCELLO BALLINI, *Cento anni di musica nella provincia di Bergamo (1859-1959),* suppl. al vol. XXXV.

1970 LORENZO SUARDI, *Sua Eminenza il Card. Gustavo Testa,* suppl. al vol. XXXV.

1971 GIANNI MEZZANOTTE, *L'architetto Virginio Muzio,* suppl. al vol. XXXV.

1972 GUIDO TADINI, *Vita di Gabriele Tadino di Martinengo "Priore di Barletta",* suppl. al vol. XXXVI.

1975 TANCREDI TORRI, *Dalle antiche accademie all'Ateneo,* suppl. al vol. XXXVIII.

1975 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1974,* suppl. al vol. XXXVIII.

1973 GIUSEPPE BELOTTI, *Un vivo di oggi, di domani, di sempre,* suppl. al vol. XXXIX.

1974 GIOVANNI RINALDI, *Ricordo di Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXXIX.

1975 LORENZO FELCI, *Francesco Petrarca, Erasmo da Rotterdam e la medicina,* suppl. al vol. XXXIX.

1977 GUIDO TADINI, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel '500 fortificò la Sicilia,* suppl. al vol. XL.

1983 MARIO BONAVIA, *L'arte del cartaio e le cartiere nella Bergamasca,* suppl. al vol. XLII.

1983 LUIGI TIRONI, *Il Liceo Ginnasio di Bergamo, notizie storiche,* suppl. al vol. XLII.

1985 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1974-75 al 1983-84,* suppl. al vol. XLIV.

1986 *Atti del Convegno su "Politica ed Economia in Alessandro Manzoni". Bergamo 22-24 febbraio 1985,* suppl. al vol. XLV.

1987 LUIGI TIRONI, *Il patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo: origini e vicende,* suppl. al vol. XLVI.

1987 LUIGI TIRONI, *L'Istituto Magistrale di Bergamo nel 125° anno dalla fondazione,* suppl. al vol. XLVI.

1988 LUIGI TIRONI, *Regole, statuti e regolamenti dell'Accademia degli Eccitati, dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti,* suppl. al vol. XLVI.

1995 *Catalogo della Mostra per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992), allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 12 al 25 settembre 1993,* suppl. al vol. LV.

1995 *Elenco dei Soci delle tre accademie dal 1642 al 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Catalogo della Mostra "Il Libro Scientifico Antico della Biblioteca Mai", allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 11 al 25 giugno 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1984-85 al 1993-94,* suppl. al vol. LVI.

QUADERNI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti

1999 *Itinerari Dannunziani*
Atti della Giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia. Bergamo - Sede dell'Ateneo, 24 ottobre 1998.

1999 *Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali*
Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini. A cura di Piervaleriano Angelini.

1999 *Territorio e fortificazioni*
In collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli - Sezione Lombardia - Delegazione di Bergamo. A cura di Graziella Colmuto Zanella.

2000 GIOSUÈ BERBENNI, *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforti a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento.*

2001 *La matematica e le sue applicazioni.* A cura di Gianfranco Gambarelli.

STUDI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti

1999 *Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi.*
A cura di Lelio Pagani.

2000 *Bartolomeo Colleoni e il territorio bergamasco. Problemi e prospettive.*
A cura di Lelio Pagani.

2001 *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia.*
Documenti e storia della cultura a Bergamo
A cura di Lelio Pagani.

2001 *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi.*
Le arti: esperienze e testimonianze
A cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti

ALBUM
dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti

2001 *Evoluzione di un luogo urbano. Dal Convento delle Grazie al Credito Bergamasco.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti
Via Torquato Tasso, 4 - 24121 Bergamo
Tel. 035.247.490
e-mail: ateneobg@uninetcom.it

Direttore responsabile: Erminio Gennaro

Autorizzazione Tribunale Civile di Bergamo, 6 settembre 1963,
n. 418 del Registro “Giornali e Periodici”

Finito di stampare
nel mese di aprile 2002

Sestante s.r.l. - Bergamo